

Melodramatiske elementer i Ibsens *Vildanden* og *Hedda Gabler*

Linda Hambro



Master i Ibsen-studier

Senter for Ibsen-studier
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

18.5.2015

Melodramatiske elementer i Ibsens
Vildanden og Hedda Gabler

© Linda Hambro

2015

Melodramatiske elementer i Ibsens Vildanden og Hedda Gabler

Linda Hambro

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne oppgaven vil jeg studere Ibsens skuespill *Vildanden* og *Hedda Gabler* i lys av melodramaet. Min påstand er at Ibsen benytter seg av grep fra denne “lavere” sjangeren for å skape spenning og vekke interesse. Og han gjør det på en fordekt og raffinert måte. Peter Brooks, som jeg bygger mye av oppgaven på, sier at vi alle kjenner og bruker adjektivet ‘melodramatisk’, men at få av oss kjenner til substantivet det stammer fra. I boken hans *The Melodramatic Imagination* fra 1976 vier han den store franske melodramatikeren Pixérécourt stor oppmerksomhet. Han viser at denne forfatteren hadde klare hensikter med stykkene sine, 120 i alt, og at han også hadde klare tanker om sjangerens form. Melodrama ble etter hvert en populær teatersjanger i det meste av 1800-tallet, og sjangeren hadde stor utbredelse på scenen, særlig i London og Paris; den hadde en bred folkelig appell. Som jeg vil vise, var melodramaet i begynnelsen i stor grad myntet på et ikke-lesende publikum, derfor var mange av virkemidlene var ikke-verbale. Stykkene hadde dessuten ofte et visst formelpreg noe som kan forklare at enkelte russiske formalister viste stor interessert for melodrama.

Det er med andre ord ved første øyekast lite som forbinder Ibsens raffinerte og dypt psykologiske samtidsdramaer fra siste halvdel av 1800-tallet med denne populære dramasjangeren. Mens hans prosjekt var å skrive moderne og å posisjonere seg i vis-à-vis det toneangivende høyere sjikt av borgerskapet, og å distansere seg fra en ‘lavere’, mer folkelig teaterkultur, vil jeg hevde at han drar veksler på melodramaets åpenbare dramatiske fortrinn: Sterke følelser, fargerike personer med tydelige karaktertrekk, i konflikt med hverandre, og spennende hendelsesforløp. Det er noe av denne sjangermessige underteksten jeg ønsker å avdekke i analysene mine.

I første del av oppgaven forsøker jeg å definere og avgrense begrepet ‘melodrama’, og sette det inn i en historisk kontekst. I andre del vil jeg legge frem noen teoretiske redskaper som jeg vil bruke i nærlesingen av tekstene. I tredje og fjerde del foretar jeg så en nærlesning av henholdsvis *Vildanden* og *Hedda Gabler*. Jeg avslutter det hele med et avsnitt om musikalske innslag i de to stykkene, før jeg konkluderer og sammenfatter mine funn.

Forord

Så ble jeg da ferdig, til slutt, og nå vet jeg hvordan jeg skal gjøre det neste gang!

Takk til Ståle Dingstad som satte det hele i gang med å vise meg den smilende Ibsen!

Takk til Jon Nygaard for all hjelp og støtte underveis, og stor takk til veilederen min, Ellen Rees, for inspirasjon og mange nyttige råd, som jeg ikke alltid har klart å følge. Alle mangler er mine.

Jeg ønsker også å takke gode venner og kolleger på OPG, særlig Lillian Wellén og Sven Erik Rise for entusiastisk støtte underveis.

På hjemmefronten, stor takk til min kjære Frank som tålmodig har oppmuntret meg gjennom det hele.

Også en kjærlig takk til mine to muser, Kari K.H. og Kari G. Dere har vært med meg hele veien.

Og sist, men ikke minst, en takk til mesteren selv!

Linda Hambro

Oslo, 18. mai 2015

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Faghistorisk betraktning	2
1.2	Problemstilling	3
1.3	“An uneasy relationship” – Kamilla Aslaksen	4
1.4	Melodrama i historisk lys	5
2	Teori og metode	8
2.1	Peter Brooks og 'Emotional excess'.....	8
2.2	Russisk formalisme: Sergei Balukhatyi	10
2.3	Rommet på scenen og utenfor; Issacharoff	15
2.4	Det spektakulære; Rees og <i>Fruen fra havet</i>	16
2.5	Melodrama - en kvinnelig sjanger?	17
2.6	Metode.....	20
3	<i>Vildanden</i>	22
3.1	Melodrama i <i>Vildanden</i> ; typer eller karakterer?	22
3.2	Werle & Søn.....	26
3.3	Hjalmar – en melodramatisk helt?	31
3.4	Hedvig – barnekvinne	37
3.5	Naturen på loftet – og utenfor	46
4	<i>Hedda Gabler</i>	52
4.1	Innledning.....	52
4.2	Tantenens kamp og Jørgens barndom	53
4.3	Hedda –kropp og rom.....	57
4.4	Hos frøken Diana	65
5	CODA–et avsnitt om musikk	72
6	Konklusjon	77
	Referanseliste	79

1 Innledning

Not a concession to the old effect-hunting,
Nora's tarantella is an appropriation of it.
(Solomon 1997)

Langt de fleste vil mene at Ibsens viktigste bidrag var å danne et nytt realistisk teater langt borte fra både Scribes "well made play" og fra tidens mer folkelige melodrama. "Realism became a goal in its own account, and a hallmark of metropolitan "high culture", while melodrama was relegated to entertainment for popular and/or poorly equipped provincial theatres", sier Kamilla Aslaksen i artikkelen "Ibsen and Melodrama. Observations on an Uneasy Relationship" (Aslaksen 1997, 37). Melodrama er som kjent alt annet enn realistisk, i dagligdags betydning. En som nettopp understreker Ibsens innovative betydning, og dermed implisitt legger vekt på bruddet med fortiden, er Annegret Heitman, her fra åpningen av artikkelen "Arrival Scenes. Ibsen's John Gabriel Borkman and the Tradition of Modern European Drama"

Henrik Ibsen's status as one of the decisive pioneers of modern European drama is uncontested. This accolade is wholly in keeping with his expressed intention of "shifting a few boundary marks", of causing provocation, and bringing about innovation. His characters too are dedicated to the new, his plays mount "a strong and unending effort to free the present moment from the tyranny of tradition and repetition in order to change what is to what shall be. To be is to become! Ibsen opts for the future, the new, the change, the transgressive action." (Heitman 2006, 22)

Det er jo nettopp som det realistiske teaterets far han har gjort seg aller mest gjeldende i teaterhistorien. Og dessuten: «Ibsen is of course reputed for his subtlety, his refinement, his art of nuance and shading» påpeker Aslaksen. Og derfor antar hun at "the inclusion of Ibsen in a discussion of the melodramatic mode will to many seem perverse." (Aslaksen 1997, 40) I artikkelen sin kopler Aslaksen Ibsen opp mot melodramaet, fordi, som hun sier: "In the plays, though, there seem to be drives that the realistic plot cannot accommodate, which can be described most accurately as melodramatic." (36) I tiden som er gått siden siden Aslaksens analyse av *Et Dukkehjem*, er det ikke mange som har viet melodramatiske aspekter i Ibsens samtidsskuespill særlig oppmerksomhet. Man kan altså med en viss rett fremdeles spørre

hvilken hensikt det kan ha å lese Ibsen opp mot en sjanger han selv ikke befattet seg med direkte, og som han trolig også tok avstand fra eller i hvert fall hevet seg over.

Det fins mange eksempler på forfattere og kritikere som både direkte og indirekte skriver nedsettende om melodrama. I boka *The Death of Tragedy* hevder George Steiner at i/etter(?) romantikkens teater har melodramaet fortrenget tragedien, og han bruker da melodrama som en nedsettende betegnelse: « melodrama for Steiner is simply a term of pejorative judgement» hevder Brooks (1995,81). I norsk sammenheng vil mange føre bevis for at Ibsen ikke skriver melodrama. I Vigdis Ystads artikkel «Sacrifice and Tragedy in Ibsen's Drama» fra 2001 for eksempel, blir det fremhevet som en forse at Ibsen unngår melodramatiske toner i *Et Dukkehjem*. Dersom han hadde valgt selvmordet som utgang for Noras konflikt i *Et Dukkehjem* «it could have turned the play into melodrama – not a tragedy»(Ystad, 266). Toril Mois Ibsens modernisme fra 2006 har intet mindre enn 53 referanser til melodrama eller melodramatisk, noe som med all tydelighet viser at Ibsens forhold til melodramaet er en relevant, om enn kontroversiell problemstilling. Mange av Mois referanser er rene sitat fra eller omtaler av andre kritikere: «Naturalisme, realisme, romantisk drama, melodramatisk teatraliskhet: på 1950-tallet hadde dette blitt negative estetiske uttrykk, og alle ble brukt om Ibsen» påpeker Moi.(38) Men hun er ikke fri for også å anvende begrepet i nedsettende tonefall selv [eksempler her] Og noe senere konstaterer Juliet John nøkternt artikkelen i «Melodrama and its Criticism: An essay in Memory of Sally Ledger»: «For a century, melodrama was virtually ignored by literary criticism» (John 2009).

1.1 Faghistorisk forankring

Ibsenresepsjonen har tradisjonelt vært preget av ærbødig og respektfull forskning og formidling av Ibsen som verdensdramatiker – og som norsk. Han er den store diktersfinnen som ”satte problemer under debat” og ”holdt dommedag over sig selv ” – og over oss. Om det så var Bull og Kohts historisk-biografiske utlegninger, som rådde grunnen så godt som alene i de første tre tiårene av det 19. århundret, eller den estetisk-filosofiske og påfølgende nykritisk tilnærming til mesterens verk på femtitallet og utover, har litteratenes holdning vært sterkt preget av hans monolittiske og enestående posisjon i norsk sammenheng.

I det danske dramatidsskriftet *Peripetis* Ibsen-nummer i 2006 skriver Erik Exe Christoffersen:

Følgende er en omtale af nogle af de senere års udgivelser om Ibsen. Der er langt fra tale om en komplet oversigt, men forhåpentlig et signalement af de nyere læsninger, som har betonet allegoriske, barokke og modernistiske tilgange frem for referentielle og symbolske. Man har fokusert på teatraliteten i Ibsen og forskjellige former for refleksjon over teaterkunsten og selve representationshandlingen. (Christoffersen 2006)

“Referensiell” sikter til den mer tradisjonelt historisk-biografisk tilnærmingen, og “det symbolske” antyder den estetisk- filosofiske vinklingen. Med dette fremhever Christoffersen den store spredning i interesse og tilnærminger til verket og mannen som har preget Ibsenforskningen de siste tiårene. Det går kanskje an å kalle Frode Hellands Melankoliens spill: En studie i Henrik Ibsens siste dramaer som kom i bokform i 2000, basert på hans doktorgrad fra 1997, for et paradigmeskifte. Den vakte stor oppsikt som den første norske doktorgraden om Ibsen på flere tiår.

Frode Hellands bog, Melankoliens spill – en studie i Ibsens siste dramaer (Universitetsforlaget, 2000), fokuserer på allegoriens fragmenter i modsætning til symbolets helhedsskabende bestræbelser. Det betyder, at Helland positiverer teatraliteten, det metatekstuelle og melankolien som en erkendelsesform. (Christoffersen 2006)

Etter den tid har det vært et rikt tilskudd av større og mindre arbeider“”“ med høyst forskjellig fokus. Hvis vi da tar med det rike tilskuddet som er kommet i kjølvannet av jubileet i 2006, ser det ut til å være større åpenhet for å se, ikke bare på Ibsen selv, men i aller høyeste grad på verket, med nye briller. Med Narve Fulsås’ utgivelse av Ibsens samlede brev i Henrik Ibsens Skrifter har vi fått et rikt kildemateriale som kaster nytt lys over både mannen og verket. Tilsvarende har Sæther, Dingstad, Kittang og Rekdal tatt et høyst nødvendig oppgjør med ulike biografiske myter som gjennom lang tid er blitt viderekolportert i Den biografiske Ibsen (2010). De har, så å si, tørket støv av sfinxen. Ståle Dingstad har dessuten gitt et viktig bidrag til en nylesning av Ibsens tidligste skuespill i *Den smilende Ibsen* (2013) og satt dem inn i den konkrete teaterhistoriske og resepsjonsetetiske konteksten. Dermed har han løftet frem en viktig del av det tidlige forfatterskapet som ikke akkurat passet inn i “modernismeideologien” - som Moi kaller det (Moi 2006,16). Dermed er enda et hull fylt. Dingstad er for øvrig blant dem som ser tilbake til tiden med Koht og Bull med en viss melankoli;

De viste sin styrke fordi de som få andre har vært med i alle deler av arbeidet med å kartlegge, undersøke, utgi kommentere og fortolke Ibsens forfatterskap. Men den kompetansen de representerer, ble etter krigen lagt død som følge av nykritikken, og må opparbeides på nytt for hver generasjon.(Dingstad 2013)

Ved å ta for seg dette utsnittet av forfatterskapet, åpner Dingstad veien for å se på Ibsen med nye øyne. For mitt anliggende er arbeidene til Ellen Karoline Gjervan og Anette Storli Andersen kanskje enda viktigere bidrag i denne storstilte rekontekstualiseringen av Ibsen. Gjervans bok *Tretten år i teatret – triumf eller tragedie?* (1998) basert på doktorgraden fra 1997, analyserer Ibsens “regiebog” fra tiden i Bergen. I *Deus ex machina?: Henrik Ibsen og teatret i norsk offentlighet 1780-1864* analyserer Storli Anderesen teaterinstitusjonens plass i det norske samfunnet som bakgrunn for å forstå Ibsens arbeidsvilkår og hans praksis i de tidlige årene før han forlot Norge. Det er hevet over tvil at årene med praktisk teaterarbeid fra 1851 i Det norske Theater i Bergen og til han forlot sitt ikke fullt vellykkete periode som teaterdirektør, senere bare instruktør, i Kristiania i 1864, har hatt en stor innvirkning på hele hans produksjon. Det var her han lærte håndverket, så å si innenfra. Teateret i Bergen hadde et stort og stadig skiftenende repertoar, og med unntak av enkelte tragedier, og også av Ibsens årlige stykker produsert for å feire teaterets stiftelsesdag, 6. januar, var repertoaret ellers dominert av lettere stykker som vaudeviller, farser og ett og annet melodrama. Så her hentet Ibsen inngående kjennskap til både dramaturgi og instruksjon tilpasset de ulike sjangrene. Dette er høyst relevant kunnskap å ha når jeg nå skal forsøke å avdekke de melodramatiske skyggene og “lånene” i min videre analyse.

1.2 Problemstilling

Min påstand er at det er både interessant og relevant å lese Ibsen i lys av melodramaet, ikke bare for å påpeke og avdekke anvendelsen av melodramatiske trekk, men like mye for å se hvordan Ibsen unnviker og tildekker elementer fra denne “lave” sjangeren, samtidig som han lar dem spille med og bruker dem til sitt eget formål. Dette gjør han på forskjellige vis. En måte er å relegere hendelsene til fortiden, en annen er å plassere dem “off stage”. Min påstand er at selv om de ikke fremstilles direkte på scenen, er de likevel med på å danne en undertekst som påvirker dramaets gang og vårt bilde av både karakterer og handling.

Verkene jeg har valgt å ta for meg, er *Vildanden* og *Hedda Gabler*. I disse to dramaene synes jeg et melodramatisk element ligger under og bare venter på å bli trukket fram, for at de kan kaste lys over temaene og fremstillingen av dem. Så vidt jeg vet er det ingen som har sett på disse to stykkene i akkurat dette perspektivet. Mange Ibsenforskere vil nok fremdeles innvende at melodramaet er “lavstil”, og at å lete etter melodramaiske trekk bare vil forbli en

overfladisk selskapslek. Tvert imot vil jeg hevde at i begge stykkene kan man skimte det Sergei Balukhatyi omtaler som et slags underliggende raster, eller melodramatisk “skjelett” som skinner igjennom og til en viss grad kan forklare de sjangermessige utfordringene disse to stykkene har representert helt fra første stund. (Gerould 1978, 63)

1.3 “An uneasy relationship” - Kamilla Aslaksen

Tanken om at det kunne være fruktbart og interessant å se Ibsen i lys av melodrama, ble først lansert av Kamilla Aslaksen i artikkelen “Ibsen and Melodrama – observations on an Uneasy Relationship” (Aslaksen 1997). Ja, etter å ha lest den ble det nesten umulig for meg å lese Ibsens samtidsskuespill uten å få øye på lån og avskygninger fra et melodramatiske register. I artikkelen sin konsentrerer Aslaksen seg særlig om *Et dukkehjem*, sett i lys av den melodramatiske tradisjon. Ordet “melodramatisk” er svært ofte blitt brukt om nettopp dette stykket, hevder Aslaksen, og da som regel med negativt fortegn. Den vanlige holdningen er at “aesthetically speaking, the melodramatic features in Ibsen must be seen as anomalies or essentially regressive elements”, hevder hun. (36). Aslaksens mål med artikkelen er å vise at i *Et dukkehjem* har Ibsen satt flere melodramatiske elementer i spill. Aslaksen tar utgangspunkt i det banebrytende verket av Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, fra 1976 som hun gjør grundig rede for i begynnelsen av artikkelen sin. På en tid da melodrama lenge hadde vært oversett eller uglesett av det gode selskap, ga Brooks det en nødvendig “oppreisning”. Det er i stor grad ideene hans Aslaksen prøver ut og godtgjør ved å vise at begrepet både er anvendelig og nyttig i en nylesning av dette ikoniske verket. Ett av poengene hennes er at melodramaet historisk har vært dypt forankret i et kvinnelig univers der familie og kjærlighet alltid har spilt en helt sentral rolle; “in the field of gender and genre, melodrama has frequently been identified as a woman’s genre” (37). Dette, vil mange hevde, er en viktig årsak til at sjangeren ikke er blitt tatt helt på alvor; “melodramatisk” er så godt som utelukkende blitt assosiert med det som er sterkt følelesladet, på grensen til det sentimentale og noen ganger hysteriske. (48) Med referanse til Christine Gledhill (Gledhill 1987, 33-34) skriver Aslaksen: “Rethinking melodrama and realism, therefore, illuminates the problematic question about the representation of women in both” (37). Aslaksen overbeviser i artikkelen sin om at det slett ikke trenger være noen motsetning mellom realisme og melodrama. Et viktig poeng for henne er nettopp motsetningen og spenningen mellom det melodramatiske og det mer tradisjonelt realistiske; “it is the tension between the realism and the melodramatic that creates much of

the dramaturgical excitement in the play” (39). Det at stykket har melodramatiske trekk både i plott og uttrykk, forhindrer det likevel ikke i å være realistisk. Aslaksen bygger i stor grad på Brooks’ ide om “excess”, følelsemessig overflod eller overskudd, som i det realistiske teateret på en eller annen måte må avledes - bli “siphoned off»” er uttrykket hun bruker. Tarantella-scenen illustrerer dette godt, der Nora uttrykker den indre konflikten gjennom sin egen “melodramatiske” iscenesettelse. Dette er den episoden i stykket som kanskje aller best viser hvor godt ideen om melodrama kan belyse det som skjer. Nora spiller ut sitt drama, og det er denne overflod av følelser som får sitt uttrykk i den ville dansen, som Torvald etterpå kommenterer tørt:

skønt der i foredraget kanskje var vel megen naturlighed; jeg mener, – lidt mere, end der, strængt taget, turde kunne forenes med kunstens fordringer. Det er vel meget naturlighed. (Ibsen 2009, bind 7; 342)

Siden den gang har Ellen Rees skrevet om *Fruen fra havet*, med særlig henblikk på scenografiens rolle i stykket. Men utover disse to er det, så vidt jeg vet, ingen som har skrevet spesifikt om Ibsens slektskap med eller bruk av melodramatiske virkemidler i stykkene sine. Det er nærliggende å tro at de fleste Ibsen-forskere vil mene at melodramaet er en altfor “lavtstående” sjanger til at det kan ha noen hensikt å grave etter likhetspunkter og slektskap mellom verdensdramatikeren Ibsen og den langt “enklere” og mer folkelige sjangeren, melodrama, og at det på et vis også kan virke respektløst å sette vår internasjonalt største dikter inn i en slik sammenheng.

1.4 Melodrama i historisk lys – Smith og Bentley

Melodrama is not a special and marginal kind of drama, let alone an eccentric or decadent one; it is drama in its elemental form; it is the quintessence of drama (Bentley 1964)

I 1973 hevdet James L. Smith at ordet “melodramatisk” nærmest er for skjellord å regne: “Melodrama has in popular use become a blanket term of abuse and contempt. It is probably the dirtiest word a drama critic dare print” (Smith 1973, 7). Før Smiths monografi var det ikke mange som beskjeftiget seg med sjangeren. Et hederlig unntak er Eric Bentley som i sin bok *The Life of the Drama* vier melodramaet et helt kapittel (Bentley 1964, 195 - 219). Boka er et slags oversikts- og læreverk om dramatisk diktning generelt. I et befriende uakademisk språk gir Bentley til kjenne innsikter og kommer med mange treffende bemerkninger. Etter først å

presentere dramaets ulike bestanddeler, “Aspects of a play” (3- 192), går Bentley over til å beskrive de ulike dramasjangrene i hvert sitt kapittel. Og første kapittel handler nettopp om melodramaet. Dette begrunner han på en interessant måte. “The dramatic sense is the melodramatic sense, as one can see from the play-acting of children. (...) it is drama in its elemental form, it is the quintessence of drama” (Bentley, 216). Bentley fortsetter med en kort sjangerbetragtning som er relevant når jeg skal se på Ibsens bruk av og forhold til melodramaet. Bentley trekker en slags grenseoppgang mellom “naturalism” – som brukes synonymt med vårt “realisme” – og melodrama

The melodramatic vision is in one sense simply normal. It corresponds to an important aspect of reality. It is the spontaneous, uninhibited way of seeing things. Naturalism is more sophisticated but Naturalism is not more natural. (Bentley 216)

Dette fortjener kanskje en liten forklaring, for når han sier at “melodramatic vision is normal”, er begrepet “normal” ingen entydig størrelse. Bentley hevder at vi som moderne mennesker uvegerlig er underlagt et slags “realisme-regime”, der den riktige og normale måten å se ting på, skal være nedtonet og kontrollert.

What I am saying is that any nonmagnified feelings represent an ideal standard, and what we all have are the magnified feelings of the child, the neurotic, the savage (Bentley, 217)

Vi finner tydelig ekko av Bentleys påstand også i Smiths presentasjon av sjangeren fra 1973: “In short, melodrama is the dramatic form which expresses the reality of the human condition as we all experience it most of the time.”

Realismen/naturalismen som overtok etter melodramaets glanstid var over, var unektelig mer avdempet, mer sofistikert. Dette skillet tidfester Bentley til året 1850 og utgivelsen av Tugenjevs drama *A month in the Country* (Bentley, 207). Bentley er sterkt influert av Freud og synet på barnets utvikling, og fremstillingen hans av melodramaet bærer tydelig preg av det, uten at jeg synes det blir reduksjonistisk. Han sier at teateret korresponderer med den fasen i et barns liv da hun skaper magiske verdener. “Melodrama belongs to this magical phase when thoughts seem omnipotent, when the distinction between I want to and I can is not clearly made”(217). Med dette får han frem noe av melodramaets fortryllelse som en dramatisk fremstilling uten hemninger.

2 Teori og metode

2.1 Peter Brooks og “Emotional Excess”

Som Smith i sin kortere monografi over sjangeren gir også Peter Brooks en karakteristikk av den vanligste oppfatningen av melodrama og ‘melodramatisk’:

The connotations of the word are probably similar for us all. They include: the indulgence in strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being, situations, actions overt villainy, persecution of the good, and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking peripeti. (Brooks 12)“

Men *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, først gitt ut i 1976, er imidlertid noe langt mer enn en presentasjon av sjangeren; hele første del av boka er en bredt anlagt kultur- og sjangerhistorisk analyse av melodramaets oppkomst på 1800-tallet og en analyse av sjangerens viktigste trekk med særlig henvisning til Pixérécourt, “the Corneille of the Boulevards”, som han ble kalt (Brooks, 24). Brooks forklarer at han i sitt arbeid med prosaforfatterne Henry James og Honoré de Balzac til stadighet hadde bruk for adjektivet “melodramatic” uten at han helt kunne gjøre rede for hva ordet betydde mer presist. Han fikk etter hvert behov for å gå tilbake til røttene og utforske hva melodramaet egentlig var. Resultatet av dette arbeidet er blitt en sosial og idéhistorisk forklaring som langt på vei gir sjangeren en velfortjent oppreisning. Det Brooks hevder, er at melodramaet kom som et svar på behovet for etiske og moralske retningslinjer som oppstod i vakuumet etter den franske revolusjon.

The origins of melodrama can be accurately located within the context of the French Revolution and its aftermath. This epistemological moment which it illustrates and to which it contributes: the moment that symbolically and really, marks the final liquidation of the traditional Sacred and its representative institutions (Church, Monarch), the shattering of the myth of Christendom, the dissolution of an organic and hierarchically cohesive society, and the invalidation of the literary forms, - tragedy , comedy of manners - that depended on such a society. (Brooks, 15)

I denne modellen svarer melodramaet på akutte behov hos mennesket, noe som skal gi svar eller tilfredsstillende behovet for det Brooks kaller “the moral occult”: “The moral occult is not a metaphysical system; it is rather a repository of the fragmentary and desacralized remnants of

sacred myth” (Brooks, 5). Slik gir melodramaet svar, hevder Brooks, på dypfølte behov i tiden; en bekreftelse på at livet er fullt av motgang og prøvelser, men at de onde vil bli straffet, og det gode vil få sin belønning og rettferdigheten vil seire til slutt. Dette overordnede prinsippet er det da som styrer sjangeren, både dens form og dens innhold: “The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult.” (Brooks, 5)

Denne idehistoriske tilnærmingen gir i stort mon melodramaet en legitimitet det i lang tid har savnet. Brooks konstaterer imidlertid at melodramaet utviklet seg noe forskjellig i England og i Frankrike, noe som kan forklare den til dels dype skepsisen og kritikken av sjangeren i engelskspråklig kultur. I Frankrike forholdt det seg slik at ”All sectors of the bourgeoisie began turning up at the Boulevard for their entertainment.” (Brooks, 89) Så mens publikummet i Paris kom fra alle lag av folket, også borgerskap og overklasse, ble melodramaet i England etter hvert forbeholdt de lavere klasser:

Until well past the mid-century, melodrama in England is distinctly lower middle-class and working-class fare. And it is on the whole cruder than French melodrama as the many butchered adaptations from the French demonstrate. (Brooks, 216 n)

Dette er hovedgrunnen til at Brooks henter sitt material fra den franske tradisjonen; kvaliteten på verkene er rett og slett bedre. Denne kvalitative forskjellen er nok også noe av forklaringen på at melodrama fikk et såpass dårlig rykte i engelskspråklig kultur. En som sterkt understøtter Brooks bilde av forskjellen på engelsk og fransk melodrama, og fremhever det folkelige og “lav-klasse”- preget i engelsk melodrama, er Christine Gledhill i boka *Home is Where the Heart is* (Gledhill 1987). Hun forklarer at i England ble melodrama etter hvert et fristed for “generic transmutation and ‘intertextuality’”

Based on commerce rather than cultural monopoly, melodrama multiplied through translation, adaptation, and, in the absence of copyright laws, piracy. Literary and dramatic classics – including Shakespearean tragedies, popular fiction, Romantic poetry and operatic libretti, newspapers and topical events, police journals and penny dreadfuls, paintings and etchings, popular songs and street ballads all provided material for melodrama. (Gledhill 1987, 18)

Dette folkelige aspektet med stor grad av lokal tilpasning av en fleksibel sjanger, kan være noe av forklaringen på at melodramaet vekket interesse blant de russiske formalistene, som ellers er kjent for sine epokegjørende studier av andre folkelige sjanger, da særlig folkeeventyrene.

2.2 Russisk formalisme og melodrama; Sergei Balukhatyi

For å få et redskap til å sammenligne Ibsens drama med klassiske melodrama, har jeg ønsket å finne et strukturelt redskap som gjør det mulig å trekke paralleller og finne likhetstrekk, så vel som å peke på tydelige avvik. Min påstand er at Ibsen mer eller mindre bevisst skriver i opposisjon til melodramaet, samtidig som han på en subtil måte også tar i bruk visse typiske trekk fra sjangeren. For å belyse denne motsetningen og dette samspillet vil jeg bruke den russiske formalisten Sergei Balukhatyis strukturelle analyse av sjangeren. I artikkelen ”Russian Formalist Theories of Drama” presenterer den amerikanske dramateoretikeren Daniel Gerould i 1978, et sammendrag av Balukhatyis essay ”Poetics of Melodrama” skrevet i 1926. Sergei Balukhatyi var først og fremst Chekov-ekspert, og han var, ved siden av Tomashevsky og Piotrovsky, den mest fremtredende dramateoretikeren blant formalistene. Hans essay ”Poetics of Melodrama” kom ut i 1927 i tredje bind av Leningrad-formalistenes tidsskrift, *Poetika*. Gerould påpeker at formalistene var

naturally attracted to genre studies, particularly to seemingly minor or marginal genres which had received virtually no critical investigation, but were clearly significant in their impact on other, better known forms. (Gerould 1978, 152)

De ser altså klart at ‘lavere’ sjangre kan være premissleverandører for det som ble ansett for de ‘høyere’ – et synspunkt som har klar relevans til mitt anliggende i denne oppgaven.

Før Gerould går over til å presentere hovedtrekkene fra Balukhatyis essay, skriver han i innledningen sin følgende generelle karakteristik av formalistenes bidrag til vår forståelse av melodramaet:

(...) the Russian Formalists made, I believe, an unusually valuable contribution to the theory of melodrama long before this popular genre was seriously studied as a dramatic form in England, America, or anywhere else. For the first time in the history of criticism, the Formalists analyzed the mechanism of melodrama and revealed its fundamental techniques and its aesthetic principles. (Gerould, 153)

Gerould nøler ikke med å hevde at Balukhatyis essay inntil da (1978) representerer noe av det ypperste som er skrevet om melodrama:

Balukhatyi's Poetics of Melodrama remains to the present day the most thorough and incisive systematic analysis of the structure and technique of melodrama ever undertaken. The author's method, characteristic of the Formalists, is first to determine the functional purpose and compositional plan of melodrama and then to break it down into component parts. The following summary provides a condensed version of Balukhatyi's complete argument and retains all the headings, sections, and subsections of the original. (Gerould 154)

Man vil kanskje innvende at Geroulds artikkel fra 1978 må være noe avleggs i dag, og at det må være mulig å finne teoretiske analyser av melodrama av nyere dato. Det har jeg ikke

funnet, dessuten er det to grunner til at jeg likevel synes dette materialet er interessant og anvendbart for mitt prosjekt: Det ene er nettopp formalistenes fokus på ”mekanismer”, altså den dramatiske konstruksjonen og grunnleggende teknikk. Dette ønsker jeg å bruke for å belyse og sammenligne visse aspekter av Ibsens skuespill med tradisjonelle melodramaer. Det andre er at nettopp fordi Balukhtyis essay, som altså ble skrevet i 1926, ligger relativt nær opp til Ibsens egen samtid, er det et verdifullt tilskudd til vårt bilde av hvor melodramaet sto på begynnelsen av det 20. århundret. Gerould understreker at de russiske formalistene hadde særlig interesse for og arbeidet mye med andre ‘folkelige’ sjangre.

It is in this context that Russian Formalist interest in popular theatre arose. Several Formalist critics and writers associated with the school actually did take up the study of drama, not as a purely literary form, but as a mixed theatrical mode, and the genre which called forth their most intensive scrutiny was popular melodrama, usually regarded as sub-literary and ignored by the makers of poetics. For the Formalists, however, who were non-judgmentally objective in approach, and committed to exploring the essential characteristics of a genre and to tracing its evolution into “higher” types, no study of dramatic form could be more congenial and rewarding than that of melodrama. (Gerould,152)

Som vi nå vet, var formalistenes innsats helt banebrytende og den har gitt et vesentlig tilskudd til både språk- og litteraturforskningen i det 20.århundret. Deres bidrag representerer, ifølge Gerould, en fordomsfri tilnærming til melodramasjangeren; de vurderer den på dens egne premisser, og har samtidig blikk for at den utvikler seg og avlegger spor i andre “higher types” - som nettopp er mitt anliggende her.

Innledningsvis bør det nevnes at Balukhatyi ønsker å unngå en rent litterær analyse av melodramasjangeren. Hensikten hans med essayet er å presentere grunnleggende strukturelle prinsipper og redegjøre for typiske sjangertrekk i melodramaet, også som teaterform slik den oppleves av et publikum. Følgelig er ikke alle momentene i essayet like relevante for min lesning av de to dramatekstene. Jeg vil i det følgende konsentrere meg om de punktene som synes mest relevante.

Aller først presenterer Balukhatyi to helt fundamentale prinsipper for melodrama generelt. Det første er det han kaller “the emotional teleology”, følelsesmessig hensikt, kan det oversettes som. Med det vil han få frem at alt i melodramaet er underlagt det siktemål å oppnå sterkest mulig følelsesmessig uttrykk: Alt i melodramaet er underlagt hensikten “baring the passions”, blottstilling av lidenskapene (155). Passion eller lidenskap er det som driver og forklarer personenes handlinger. Balukhatyi ramser opp en rekke underpunkter her, blant annet det han omtaler som “plot themes”. Disse er garantert å vekke sterke følelser. Som

eksempler nevner han falske tyveri- eller mordanklager mot en som er uskyldig, skjebnen til en ung og forsvarsløs pike, eller en person som er offer for sine egne lidenskaper. Akkurat disse tre synes jeg har at slags ekko både i løytnant Ekdals “forbrytelse”, i Hedvigs skjebne og i noen grad også i Gregers nærmest maniske insistering på å stille den “ideale fordring”. Noe annet Balukhatyi legger vekt på under dette hovedpunktet (følelsemessig hensikt) er at dramaet henter stoffet sitt fra hverdagslivet, og da tar i bruk slikt som garantert vil vekke sterke følelsemessige reaksjoner. “Melodrama uses plots with foolproof emotional bases”(Gerould, 155). Noe som ytterligere styrker publikums følelsemessige reaksjoner, er plutselige vendinger i handlingen, slående ‘denouements’ der alt blir snudd på hodet og får helt uventede konsekvenser. Hvordan karakterene fremstår og hvilken relasjon de har til hverandre, er også med på å vekke følelser. Slike forhold kan så bli truet på diverse vis; for eksempel tapet av et barn, eller en far satt i fengsel. Også her er det ekko i Ibsens to dramaer. Følelsene som vekkes, må være allmenngyldige skal de ha effekt: “Melodrama expresses feelings which are comprehensible to all, universal and primitive, frequently voiced by a mother.” Karakterene er også i seg selv egnet til å fremkalle følelser, som et uskyldig barn, en forsvarsløs ung pike eller et ungt, forelsket par (156). Ytterligere et punkt i dette avsnittet om følelsemessig målrettethet eller hensikt er verdt å merke seg: “‘impassioned speech’ is peculiar to the characters who are always ready to make speeches about their feelings” (156). Dette er et punkt jeg vil utdype i forbindelse med Hjalmar's talemåter. Til slutt i avsnittet om ‘emotional teleology’ påpekes det at «Actions and deeds in melodrama are justified, not by detailed investigation of ‘feeling’ or by its ‘psychology’, but ‘solely by the very nature and force of the emotion itself.’” (Gerould,156)

Det andre overordnede hovedprinsippet i Balukhatyis system er det han kaller “Moral teleology”, den moralske hensikt– og dette er også helt i tråd med Brooks vurdering, og som jeg straks vil vise, også med både Hyslop (1987) og John (2009). I dette korte avsnittet om moral påpeker Balukhatyi at “manipulation of emotional themes” ikke er nok. Melodramaet må være gjennomført og dypt moralsk i sin hensikt

Melodrama teaches, consoles, punishes, and rewards; it submits the phenomena of life and human conduct to the immutable laws of justice and offers reflections upon men’s actions and feelings. (Gerould, 156)

Dette samsvarer med Pixérécourts uttalte hensikt med sine melodrama. Melodramaet forteller oss altså at menneskers handlemåte er underlagt noen uforanderlige lover for

rettferdighet, og det tilbyr refleksjoner over menneskers handlinger og følelser. Dette er helt i overensstemmelse med det Brooks omtaler som “the moral occul”. Hos Ibsens karakterer er denne lovmessigheten ikke gitt, og det er stort mon kollisjonen mellom personer med dette idealistiske/romantiske verdensbildet, som Hjalmar, Gregers og tante Jule, med de mer realistiske og kyniske, for eksempel doktor Relling og Hedda selv, som skaper dynamikk i dramaet.

Etter Balukhatyis hovedavsnitt om henholdsvis den følelesesmessig og den moralsk hensikt eller målsetting, går han så over til beskrive det han kaller “technical principles”. Dette er kanskje det avsnittet som er mest nyttig for denne analysen. Her kommer likhetstrekk med Ibsen tydelig frem, samtidig som helt fundamentale forskjeller mellom *Vildanden* og *Hedda Gabler*, på den ene siden, og melodramaet, på den annen, også blir tydelige. En rekke elementer blir listet opp, så som ”principle of relief”; det at handling og karakterer er tydelig markerte og at dialogene tar opp enkeltstående temaer i et enhetlig stilleie. Et annet er prinsippet om kontrast, der sammenfletningen av ulike skjebner ofte blir fremstilt med karakterer som befinner seg på motsatte sider av den sosiale rangstigen; fattig-lus og greve, for eksempel. Han nevner også elementer av det uventede eller uforutsigbare, samt det at det ofte er en hemmelighet skjult i plottet. Denne hemmeligheten kan være skjult for både dramatis personene og publikum helt til siste slutt der man får løsningen presentert, eller den kan være kjent for publikum men ikke for personene selv. Dette er vi delvis demonstrert i Ibsens portrett av Hjalmar, og i det dramatiske spillet om Løvdals manuskript i *Hedda Gabler*

Fjerde og siste hovedavsnitt, som tar for seg selve *konstruksjonen* av melodramaet, er nok mest relevant for å påpeke kontraster til Ibsens realisme. I melodramaet er som kjent personene endimensjonale typer mer enn psykologisk motiverte personer. De kan i noen grad minne om masker, og det er et begrenset antall av dem; den edle karakteren, bærer av positive egenskaper som mot, ære og uselvisk kjærlighet, satt opp mot den onde skurken, hvis oppgave er å sette helten på prøve. Videre nevner Balukhatyi også det han kaller ”strikingly effective situations” (Gerould, 156). Vanligst brukt er da “falsk” død eller uløst gjenkjennelse.

Det trekket som er minst anvendelig på Ibsen, er, som tidligere nevnt, tilfeldighetenes spill. Handlingen i melodrama er ikke underlagt krav om realistisk motivert hendelsesforløp; her kan det uventede skje når som helst og uten at det blir særlig godt motivert. Dette må sies å

være så langt fra tilfellet som mulig i Ibsens skuespill, der alt har sin begrunnelse i fortidige hendelser og komplekse sammenhenger i dramaets nåtid.

Det siste punktet i avsnittet om konstruksjonen, er bruken av en gjenstand, ”The Thing”, kaller Balukhatyi det. Her er det snakk om særlig betydningsmettede eller symbolske gjenstander som kommer til å spille en vesentlig rolle i dramaets ”løsning”. ”By means of a ‘thing’, the true identities and relationships of the characters may come to light” sier Balukhatyi (Gerould,161). Også her kan man finne spor av slike gjenstander i begge dramaene jeg tar for meg.

I et kort avsnitt for seg, tar Balukhatyi opp scenebildet i melodrama, ”Composition for the Stage” (Gerould,162). Dette momentet er ikke så anvendelig på de to stykkene som her skal diskuteres – det måtte i så fall være som kontrast til det borgerlige titteskapsteateret - for i melodramaet er det som oftest snakk om svært spektakulære iscenesettelser som skal skape spenning og vekke sterke reaksjoner hos tilskueren. Balukhatyi sier imidlertid noe om lydmessige aspekter i melodramaet som har en viss relevans:”In its search for auditory reinforcement of its expressive themes, melodrama has recourse to musical ‘accompaniment,’ especially for significant, intense or pathetic moments” (Gerould, 162). Dette kjenner vi jo til fra melodramaets tidligste dager, der musikken nettopp var det som ga sjangeren navn, og jeg vil senere også kommentere spor av dette melodramatiske elementet i både *Vildanden* og *Hedda Gabler*.

Helt til slutt i essayet sitt påpeker Balukhatyi at melodramaet ikke er noen statisk form, men at den stadig har utviklet seg siden den oppstod på slutten av 1700-tallet. Interessant i denne sammenhengen er at Balukhatyi gjør det klart at melodrama også kan finnes i andre dramatyper, ”in which its ‘pure, primordial’ principles are masked, weakened and complicated by other aspects, such as realistic portrayal, psychological motivation.” (Gerould,162) Og sett fra motsatt vinkel:

it is possible for a melodramatic skeleton to become covered with solid flesh of realistic material and concealed beneath an elegant layer of psychology and ethical, social, or philosophical content. We thereby lose the feeling of melodramatic style and accept the play as a “higher” genre.”(Gerould, 163)

Med disse modifikasjonene er det straks enklere å se at melodramatiske mønstre også kan opptre hos en Ibsen.

2.3 Rommet – på scenen og utenfor; Issacharoff

I min lesning av melodramatiske elementer i *Vildanden* og *Hedda Gabler* er det stadig mer tydelig at mye av det som er melodramatisk utspiller seg utenfor dramaets avgrensede tid/rom-sfære. Jeg snakker her om skillet mellom dramaets mimetiske rom, det som “er til stede” i det sceniske rommet, og det diegetiske “rommet” i teksten, det vil si, det det fortelles om og refereres til. I *Vildanden* er for eksempel omtalen og referanse til Høydalsværket et slikt rom, men også karakterenes beskrivelse av Gregers barndoms- og oppveksthjem kan konstituere et diegetisk rom. Enda tydeligere blir det i *Hedda Gabler* der hele handlingen utspiller seg i selskapsværelset i det tesmanske hjem, mens mange sentrale og helt avgjørende scenene som settes i spill, enten har funnet sted i fortiden, eller utspiller seg utenfor dette avgrensede rommet.

I “Space and Reference in Drama” gir Michael Issacharoff nyttige innspill til bedre å forstå og registrere de diegetiske aspektene i drama. (Issacharoff 1981) Artikkelen hans dreier seg hovedsakelig om det han kaller “dramatic space” som han definerer som den enkelte dramatekstens romlige dimensjoner. Det er altså den enkelte dramatekstens gjengivelse og bruk av romlige elementer som er under lupen. “Dramatic space” deler han igjen inn i henholdsvis det mimetiske og diegetisk felt. For å illustrere skillet, trekker han frem det velkjente forskjellen i episk diktning mellom “telling versus showing”(Issacharoff, 215). ‘Showing’ vil da være det mimetiske, det som faktisk “vises” på scenen, mens “telling” på sin side vil utgjøre det diegetiske aspektet i teksten, det som ikke vises. Det diegetiske kan slik bare persiperes gjennom språket, i replikker og dialoger mellom dramatis peronae.

Diegetic space,[on the other hand,] is described, that is, referred to by the characters. In other words, mimetic space is transmitted directly, while diegetic space is mediated through the discourse of the characters, and thus communicated verbally and not visually. (Issascharoff,215)

Det er her snakk om steder utenfor det dramatiske rommet, som karakterene beskriver eller refererer til. Slike steder vil følgelig ikke vises mimetisk på scenen, selv om man nok i moderne oppsetninger ofte tar seg friheter. Thomas Ostermeier lar for eksempel publikum se

Nora i gangen utenfor leiligheten etter at hun har forlatt hjemmet sitt og lukket døren for siste gang¹.

Som jeg skal vise i gjennomgangen av tekstene, er Ibsens bruk av det diegetiske rom særlig interessant i *Hedda Gabler*, der det synes som de scenene det refereres til i særlig grad er beslektet med et melodramatisk register.

2.4 Det spektakulære – Rees og *Fruen fra havet*

En som har tatt for seg et uventet melodramatisk aspekt i et av Ibsens samtidsskuespill, er Ellen Rees. Det som opptar henne i artikkelen “Melodramatic Traces And Places In *The Lady From The Sea*,” (Rees 2013, 79-100) er først og fremst de visuelle aspektene ved stykket og hvordan de utgjør en helt sentral del av dramaet. Med unntak fjerde akt, utspiller hele *Fruen fra havet* seg utendørs. Slik kommer selve landskapsskildringen til å danne en omfattende del av sideteksten, den blir omtalt av personene, og spiller en vesentlig rolle i dramaturgien.

Dette, påpeker Rees, er et påfallende avvik fra det vi har lært å kjenne som Ibsens realistiske samtidsdrama for øvrig, der handlingen utspiller seg i lukkede stuer i borgerlige hjem. Vi trenger bare å tenke på stykker som *Et dukkehjem* og *Gengangere*, i tillegg til de stykkene jeg fokuserer på. Rees utforsker hvilken betydning landskapet og landskapsskildringen har i stykket som helhet, og argumenterer overbevisende for at Ibsens bruk av natur og utsikt har sterke likhetstrekk med bruken av det spektakulære i melodrama. Men enda viktigere enn det rent visuelle uttrykket som manifesterer seg gjennom scenografi og sceneanvisninger i stykket, er den rollen landskap og utsikt spiller i personenes liv og derfor også i vår forståelse av den dypere “betydningen ” av landskapsrommet i stykket som helhet. “The spectacles under examination push the limits of theatrical realism and tap into affective modes that belie Ibsen’s ostensible social realism” (Rees, 80). Slik antyder Rees at det er sterke melodramatiske drag i akkurat dette stykket.

¹Schaubühne am Lehniner Platz i Berlin, produsert av ZDF Theaterkanal og ARTE. Sendt første gang på den fransk-tyske tv-kanalen ARTE den 12 juni 2003. regi: Thomas Ostermeier; fjernsynsregi: Hannes Rossacher

2.5 Melodrama - en kvinnelig modus? Hyslop, John og Gledhill

Melodramaet oppstod som en distinkt sjanger på slutten av 1700-tallet og hadde sin glanstid under Pixérécourts storhetstid i første del av 1800-tallet. En som sterkt understreker Pixérécourts betydning for sjangerens popularitet og særtrekk, er Gabrielle Hyslop i artikkelen “Dangrous and deviant behaviour: Women in Melodrama” (Hyslop 1985).

René Charles Guilbert de Pixérécourt was arguably the playwright who, more than any other, established the conventions of melodrama, the most popular form of theatre in the nineteenth century. (Hyslop 1985, 65)

I artikkelen sin synliggjør Hyslop den sterkt moralske og oppbyggelige hensikten Pixérécourt hadde med dramaene sine: “His declared aim was to entertain and instruct the uneducated” (65). At de populære dramaene hans etter hvert fikk avleggere, og kom til å danne møster for et utall senere melodrama, som nok ikke holdt samme litterære kvalitet som Pixérécourts “klassikere”, gir Smith illustrerende eksempler på i en oppramsing av plakattekster (Playbills): “THRILLING INCIDENTS! STARTLING SITUATIONS. ROBBERY AT THE MANSION. THE RAILWAY MURDER. THE PERILS OF THE STEAM MILL.” (Smith 6) Etter hvert som sjangeren spredde seg, særlig i England, spilte selve dramateksten stadig mindre rolle; det spektakulære og underholdende aspektet ble viktigere når stykkene skulle fremføres på store teaterscener i London. Både gester, stemmebruk og ikke minste ulike visuelle virkemidler, som spektakulære kulisser, spilte en stadig større rolle. Smith anslår at det på midten av 1860-tallet var plass til så mange som 150 000 tilskuere i Londons teatre på en enkelt aften (Smith, 16). Det er klart at for et slikt massepublikum vil noen av de mer subtile nyansene måtte vike:

The new stages were so vast, and the gallery so remote, that every effect had to be exaggerated: fine comic pointing and intimate speech degenerated into broad gesture and rant... Inevitably serious writers turned their backs upon the stage and theatre managers were constrained to hire commercial hacks who could cobble up a hasty piece to meet the scenery in stock, the talents of the resident company and the current craze of the town. (Smith, 16)

Under slike forhold er det ikke merkelig at sjangeren fikk et dårlig rykte. En annen som peker på at skuespillernes gester og stemmebruk ble stadig viktigere, er Juliet John:

Dialogue is functional at best and characters communicate as much through physiognomy, gesture, music and the body as they do through language. (John 2009,4)

Da Peter Brooks på 1970-tallet ville gå bak adjektivet ‘melodramatisk’ og finne ut mer om selve sjangeren melodrama, kunne han gå til Pixerécourts utvalgte verker som ble utgitt i fire bind i 1842. Han fremholder da også at disse representerer det fremste innen sjangeren. Men fremdeles mener Brooks at det er bruk et adjektivisk begrep som beskriver det som er knyttet til sjangeren. Han benytter seg da av det han kaller ‘a mode’, en modus eller en måte; det som er karakteristisk for den melodramatiske fremstillingsmåten, mer enn selve sjangeren. Det er med andre ord en temmelig glidende overgang fra ‘modus’ til ‘sjanger’; de griper dypt inn i hverandre, for sjangeren forutsetter en visst modus, og modusen er med på å definere sjangeren. Det er hovedsakelig modusspektet Aslaksen anvender i artikkelen sin(Aslaksen, 36, 41).

Juliet John problematiserer også dette skillet mellom sjanger og modus, her i en omtale av Brooks’ bruk av begrepene:

Brooks’ central thesis was that ‘the melodramatic mode’ is a means of ‘uncovering, demonstrating, and making operative the essential moral universe in a post sacred era’. His use of tools like psychoanalysis and expressionism to analyse the melodramatic ‘mode’ (rather than genre), as it manifested itself in the novels of canonical writers like Balzac and Henry James, was groundbreaking. (John 2009, 4)

I verkene jeg omtaler, vil jeg peke på visse sjangermessige likhetspunkter i ulike elementer og plotstrukturer som kan minne om melodramaets bestanddeler hva gjelder særlig handling og dramaturgi. Når det gjelder melodramatiske modus, er de synlig nedfelt i sideteksten der Ibsen gir instruksjoner om hvordan en person skal opptre med hensyn til gester og stemmebruk. Disse må altså realiseres av leseren selv – eller fortolkes i en konkret oppsetning. Den største utfordringen ligger imidlertid i å avdekke melodramatiske mønstre som ligger i dynamikken mellom personene; det ofte tause rommet som er skrevet inn som tekstens mulige tolkninger hos den enkelte leser.

Før jeg forlater denne diskusjonen om sjanger kontra modus, vil jeg kort fremheve et poeng som er viktig for den videre analysen: Aslaksen slår fast det er umulig å se melodrama som adskilt fra ‘gender’ fordi “in the field of gender and genre, melodrama has frequently been identified as a woman’s genre.” (37) Hun bygger her på Christine Gledhill som hevder at

“emotion is central to nineteenth-century culture as a source of moral value: “emotional sensibility was the real criterion for virtue, and crying became its testament” (37). Heltinnen ble idealisert som “Angel in the House” og det handlet mye om “The Cult of true Womanhood” fordi den kvinnelige hovedpersonen fremkalte sterkere følelsesmessige reaksjoner enn en mannlig helt. Realismen og tragedien måtte nå markeres som tydelig forskjellig fra lavkulturen, og dette skjedde samtidig med en re-maskulinisering av kulturelle verdier, ifølge Gledhill (Aslaksen, 37).

I realismen gjaldt det å vise “restraint and understatement”, som tydelig kontrast til det man anså for å være en typisk kvinnelig “melodramatic mode” :

At that time realism, along with tragedy, emerged as a criterion of elite cultural value. “The ‘literary’ dramatist returned to the theatre and thus greater value was placed on dialogue, character and illusionistic performance. (Aslaksen,37)

Nå blir altså det vi forbinder med “realistisk” spillestil fremhevet som prisverdig, til forskjell fra utbrudd av sterke følelser fra det melodramatiske register.

I artikkelen om kvinnens plass i melodramaet, underbygger Hyslop bildet av den kvinnelige heltinnens helt avgjørende og sentrale plass i Pixerécourts melodramaer. Hun påpeker at Pixerécourt som oftest brukte kvinnelige helteskikkelser, både fordi de vekket en sterkere emosjonell respons hos publikum, og fordi den dydige kvinnen var den som hegnet om hjemmet og de tradisjonelle verdiene – som jo var melodramaets grunntema. Samtidig skal man ha klart for seg at «It is as a member of a family – mother, wife, daughter – that Pixerécourts heroines interact with others” (Hyslop, 67). Følgelig har nok Smith sine ord i behold når han påpeker at “Victorian melodrama is a man’s world” (Smith, 21), som Hyslop videre understreker: “Melodrama expresses the conservative, patriarchal ideas of the middle class” (66). De kvinnene hun omtaler som “deviant and dangerous”, og som hos Pixerécourt kan forkle seg som menn, gjør det alltid for å redde sin mann eller far eller familiens ære. Og de kommer alltid tilbake til sin dydige kvinneverole straks bragden er utført. Så når enkelte av Pixerécourts heltinner kan sies “to subvert the norm” (Hyslop,70), er de snarere unntaket som bekrefter regelen:

To recapitulate: a typical, normal melodrama heroine is excessively virtuous, naturally domestic and as physically weak as she is morally strong. (Hyslop, 69)

Dette kan være nyttig å ha i bakhodet når vi skal forstå de sterke reaksjonene Hedda vakte da stykket kom ut. Hun er alt annet enn en melodramatisk heltinne, og jeg vil senere drøfte hvilken relasjon hun eventuelt kan ha, om noen, til slike heroiske heltinner. I arbeidet med både *Vildanden* og *Hedda Gabler*, erfarer jeg likevel stadig at det vi kaller en melodramatisk modus kaster et interessant lys over de ulike kvinnene og deres roller – og familiekonstellasjonene de lever i.

Hyslop har nok sine ord i behold når hun hevder at melodramaet var “one of the earliest and most powerful forms of mass media” (65) og videre

The sensationalism, plot structures, character types and value system which Pixierécourt helped to codify at the very beginning of the nineteenth century remain with us in the works of Pixierécourt's direct descendants , the producers of block buster movies and television soap opera. (Hyslop, 65)

Med dette vil Hyslop påpeke at interessen for melodrama er høyst berettiget i studiet av mange mer moderne og populære sjangre. I artikkelen sin synliggjør Hyslop den sterkt moralske og oppbyggelige hensikten Pixierécourt hadde med dramaene sine: «His declared aim was to entertain and instruct the uneducated» (65) Dette er også helt i tråd med Brooks' konklusjoner. Realistene hadde også et mål, om ikke akkurat opplyse, så i hvert fall å kritisere, men de appellerte tilsynelatende mer til hodet enn til hjertet, vil jeg hevde.

2.6 Metode

Som det vil fremgå av det foregående har det, så langt jeg kan se, vært relativt lite forskning på akkurat Ibsen og melodrama. Grunnene til det er nok flere, og jeg har skissert noen av dem. Den viktigste er den generelle nedvurderingen av sjangeren i Ibsens egen tid og hans nokså uttalte vilje til å skrive ‘høyere’ sjangre og foret smalere publikum enn de som flokket seg til å se melodramaer.

Et tidlig forsøk på å studere melodramasjangeren og ta den på alvor som en selvstendig kunstform med sitt særpreg og sine regler, er Bahlukhatyis essay. Jeg låner fritt fra hans kategorier der de synes anvendbare og når de kan kaste lys over underliggende mønstre i handling eller plot-elementer som antyder et slektskap med melodramasjangeren. Men Balukhatyi tok, som rimelig er, i stor grad høyde for at melodrama er en teatersjanger og med

en dypt innarbeidet fremføringspraksis. Dette er en side ved den rike melodramatradisjonen som vanskelig lar seg omsette på boksiden. Siden emnet for oppgaven min er teatertekster og ikke teateroppsetninger, har det budt på visse utfordringer. Igjen og igjen understreker Brooks at melodrama er en høyst ekspressiv teatersjanger og både han og Heilman, med sitt begrep 'monpathic', understreker også at karakterenes ikke er psykologisk forankret. Hvordan kan så alle slike elementer som kostymer, farge, lys, lyd – volum og tone – og ikke minst kroppslige uttrykk kunne manifestere seg på boksiden og registreres av leseren.

Da Brooks skrev sin banebrytende bok i 1976 representerte det et slags gjennombrudd for å se på og anvende kunnskap om melodrama også på andre sjangre. Han viste at begrepet var både nyttig og anvendelig i analysen av episke sjanger, og da måtte det være mulig å anvende noe av denne teorien på dramatekster som ikke først og fremst var myntet på fremføring for et stort publikum på en populær scene. Ved å bruke uttrykket 'melodramatic mode' åpner han for en noe friere omgang med begrepet melodrama enn den strengt sjangermessige, hvis noen slik kan sies å eksistere. Jeg har tillatt meg å ikke skille altfor strengt mellom sjanger og modus når jeg beskriver noe som 'melodramatisk'.

Igjen og igjen understreker Brooks at melodrama først og fremst er en ekspressiv sjanger. Det er noen ganger en utfordring å komme på sporet av ekspressiviteten Ibsens drama. Jeg har først og fremst brukt nærlesing av selve teksten. For å få frem uttrykksregisteret i den skrevne teksten, blir det helt avgjørende å registrere alle instruksene Ibsen gir i sidetekstene. Som supplement til selve dramateksten har jeg benyttet meg av annet kildemateriale; Ibsens brev med kommentarer om hvordan han så for seg rolletolkninger, gir interessant informasjon. Jeg har også i noen grad benyttet meg av omtaler både av bøkene og oppsetninger av stykkene i Ibsens samtid. Dette har enkelte ganger gitt interessant informasjon om at "the melodramatic imagination" nok ikke lå så dypt begravet som man skulle tro.

Men først og fremst har jeg benyttet meg av en tradisjonell nærlesing av tekstene, med et melodramatisk register som 'bakgrunnsskjema' for å avdekke likheter og slektskapet mellom Ibsens sofistikerte samtidsdramaer og den mer folkelige sjangeren. Teori for øvrig har jeg forholdt meg eklektisk til; jeg bruker det jeg trenger for å få frem at vår store dikter også kjente til og brukte elementer fra denne 'lavere' formen i sine verk.

3 *Vildanden*

3.1 Melodrama i *Vildanden*

Publikum ved hverken ud eller ind, og af den kritik som fremkommer, skal det ikke blive klogere, thi den ene Avis siger det ene og den anden det andet. (Jæger, sitert i Bull 1932,30)

I innledningen sin i hundreårsutgaven av *Vildanden*, gjengir Francis Bull her Henrik Jægers kommentar om resepsjonen av stykket da det nettopp var kommet ut. Forvirringen knyttet seg både til sjangeren og den oppsiktsvekkende bruken av symboler. Cirka hundre år senere fremhever Aarseth nettopp formproblemet som en forklaring på forvirringen den gangen: “Mye av usikkerheten kan ha sammenheng med sjangerspørsmålet” sier han (Aarseth 1999, 122). Ibsen var selv klar over at det nye stykket han nettopp hadde skrevet ferdig i begynnelsen av september 1884, etter intense og fornøyde sommermåneder i Gossensass, representerte noe nytt i forfatterskapet. I et brev til som følger det ferdige manuskriptet skriver han til Hegel:

Samtidig med dette brev sender jeg Dem manuskriptet til mit nye skuespil «Vildanden», der i de fire sidste måneder daglig har beskæftiget mig og som jeg ikke uden et visst savn nu må skille mig ved. [...] Dette nye stykke står i visse måder på en plads for sig selv i min dramatiske produktion; fremgangsmåden er i forskellige henseender afvigende fra min tidligere. Herom vil jeg imidlertid ikke videre udtale mig. (brev til Frederik Hegel, 2. september 1884. B18840902FH)

Det er altså fra første stund klart at stykket avviker fra tidligere mønstre i Ibsens forfatterskap, men han overlater altså til det lesende publikum å gjøre seg opp sin egen mening. Samtidig uttrykker Ibsen en tro på at stykket kan ”lokke nogle af vore yngre dramatikere ind på nye veje, og dette vilde jeg holde for ønskeligt.” Selv om han ikke nevner sjangerproblemet spesifikt her, blir det tydelig noe senere i en replikk han skal ha kommet med etter å ha sett en forestilling i København. Han var tydeligvis ikke helt fornøyd, for stykket inneholdt for mye farse. Han skal ha sagt: “Det skal være Tragi-komedie eller bliver Hedvigs død uforstaaelig (sitert i Aarseth 2009 og Moi 2006).” Det synes som den betegnelsen sitter best hos en rekke forskere og kritikere. Som sjanger er tragi-komedien en nyere oppfinnelse (Foster 1995, 291), men her som på mange andre områder, gikk Ibsen foran. Aarseth skriver i innledningen sin: “Tragikomedie er blitt beskrevet som en moderne genre (jf. Guthke 1966, 144), og Ibsen kan også ha oppfattet den slik. Det er ikke lett å finne klare forbilder i tidligere dramatik, og han har trolig opplevd sitt bidrag mer som begynnelsen på noe nytt enn som avslutningen på noe tradisjonelt” (Aarseth 2009,21). Dette kan være verdt å

merke seg, i og med at særlig Hjalmar er utstyrt med et sterkt melodramatisk uttrykk som i en ellers realistisk ramme, kan påkalle latter og virke direkte komiske. En av en lang rekke kritikere som setter *Vildanden* i denne kategorien er Bentley: “*The Wild Duck* may be regarded as a culminating point, if one is watching Ibsen win back the tragic and comic territory in order to create his own special kingdom of tragi-comedy» (Bentley 1964, 318).

En av nyere dato som drøfter sjangerproblemet i *Vildanden* inngående, er Verna Foster i artikkelen “Ibsen’s tragicomedy: *The Wild Duck*.” Her setter hun tragi-komedien inn i en større historisk kontekst og trekker samtidige inn grenseoppgangen mellom melodrama og tragi-komedie på følgende måte:

In the modern age it is almost impossible to write tragedy, especially within the realistic convention, which emphasizes ordinary human beings from the middle or lower classes speaking unexalted language and possessing failings that often seem more embarrassing than lethal. Any attempt to write tragedy today is likely to produce melodrama instead. (Foster 1995, 287)

Slik gir hun delvis forklaringen på hvorfor tragedie-begrepet ikke helt passer realisten Ibsen, samtidig som det kan se ut som hun mener at melodrama er et uhell og resultatet av en “mislykket” tragedie. Jeg tror ikke det er meningen hennes, og *Vildanden* i seg selv er i hvert fall ikke noe melodrama, men jeg vil hevde at noen av elementer i stykket kan ha et visst melodramatisk preg. At enkelte anmeldere som omtalte premieren kanskje så på dette stykket i et tilnærmet melodramatisk lys, kan følgende sitat antyde:

Af Scener, der særligt river med, kan nævnes: Fløitescenen, de stemningsfulde yndige Scener mellem Gregers Werle og Hedvig, Frokostscenen, Hjalmar’s Flugt, Hjemkomst og Spisescenen i fjerde Akt og endelig og bedst af alt Scenerne ved Hedvigs Lig. Naar man undtager et Par af disse Scener, saa har de andre ellers ikke den Slags Intrigespænding og Effekter, som man i Almindelighed har vænnet sig til at betragte som de mest dramatiske. (G.A.D. i Bergens Tidende, 14. januar, 1885)

Her oppfatter og gjengir denne tilskueren handlingsgangen i et stykke som virker episodisk og løst sammensatt, fra den ene høydepunktet til det andre, frem til «Scenerne ved Hedvigs Lig». Men det ligger en innebygget skuffelse over at ikke alle scenene har like stor «intrigespænding».

Før jeg går videre med drøfting av melodramatiske trekk, vil jeg diskutere sjangerutfordringen stykket byr på nærmere. Joan Templetons karakteristik av er nesten litt ironisk:

A play that lacks protagonist and *raisonneur*, whose exposition and crisis remain ambiguous, in which language is suspect and theory kills, there can only be one discourse that is privileged: the simplest

plain speaking, the “non-discourse,” down to the badly spoken and the ungrammatical, the “wrong” language mocking the “right” one, and finally, no speech at all. (Templeton 2005,179)

Hennes poeng er imidlertid ikke å peke på formmessige “svakheter”, hvis vi skal kalle det det, men å si noe om hvor sentralt språk er som tema i dette stykket. Dette er temaet er helt sentralt i Toril Mois forståelse av stykket. I første del av kapitlet om *Vildanden* skriver hun:

Vildanden er Ibsens mest bevegende stykke. Den opprivende utforskingen av en far som ikke er i nærheten av å erkjenne hva slags forhold han egentlig har til datteren sin, minner meg om Kong Lear. (Moi 2006, 350)

Mois egentlige anliggende er imidlertid å peke på hvor sentralt språket er i denne teksten, og da ikke språket i teksten, men «språk» som tema og fenomen, som bærer av betydning. Moi setter seg fore å vise at “Vildanden går lenger enn noe annet Ibsen-drama i å utforske fotbindelsen mellom språket og det hverdagslige (Moi,350).”

Som også Templeton går Moi langt med å fremheve *Vildanden* som tt av Ibsens aller beste dramaer:

I dette mesterlige stykket gjør Ibsen Hedvigs tragedie til en foruroligende meditasjon over forbindelsen mellom måten ord mister sin betydning og på måten vi unnviker kjærligheten på. (Moi,351)

Tittelen på kapitlet er ”Å miste kontakten med hverdagen: Kjærlighet og språk i *Vildanden*.” Nok en gang kan det være betimelig å minne om et av Balukhatyis hovedpoeng, nemlig at melodramaet henter sitt stoff fra hverdagslivet. Det må man i aller høyeste grad si at miljø og karaktertegnning fra Ekdals loftsleilighet tilfredsstiller, selv om det er alt annet enn alminnelig. Med tittelen sin signaliserer Moi at ett av hovedpoengene hennes er å belyse kontrasten mellom hverdagsspråket, ivaretatt av kvinnene i stykket, og det oppstyltede og retoriske og selvhøytidelige språket til både Hjalmar og Greger. Spørsmålet om språk og språkets mening er uløselig knyttet til karakterene og deres retorikk.

Med sin personlige hyllest til *Vildanden* lodder Moi den tematiske dybden i Ibsens verk, og ved å referere til Shakespeares tragedie, plassere hun *Vildanden* i en rik historisk tradisjon som kanskje også kan åpne opp for å se på andre perioder og sjangre som leverandør av noen dette dramaets mange undertekster og formmønstre.

Først vil jeg peke på noen melodramatiske aspekter ved karakterene i *Vildanden*. Her mener jeg å finne flere spor som peker mot et melodramatisk typeregister. Jeg tar først for meg Werle far og sønn. Gregers fraskriver seg ethvert slektskap med sin far, men ved å se på karakterene som roller i et melodrama, kan det vise seg at de har et nærmere slektskap enn man først skulle tro. Deretter vil jeg gå nærmere inn på Hjalmar for å se på hva slags karakter han er. I innledningen til Ibsens hundreårsutgave beskriver Francis Bull ham slik: han «drømmer og lyver sig vekk fra lives vanskeligheter, erstatter handling og arbeide med store, fete ord, og venter stadig, men passivt på at hans storhet skal åpenbare seg» (Bull 1932). Min påstand er at Hjalmar i stor grad anser seg selv som helten i et melodrama. Jeg vil se nærmere på hvordan og når Hjalmar spiller ut denne sin helterolle og benytter seg av melodramatisk retorikk. Den kommer først og fremst til uttrykk rent verbalt, for han er, som Bull påpekte, ikke noen handlingens mann. Jeg ønsker derfor å se nærmere på retorikken i språket han fører, for det er særlig her hans dramatiske “talent” kommer til uttrykk. Deretter vil jeg se på Hedvig, barnet i dramaet, for å skissere noen likhetspunkter med melodramatiske mønstre. Til slutt i dette kapitlet skriver jeg litt om naturens rolle i *Vildanden* og forsøkte å trekke noen sammenligninger med naturens rolle i vanlig melodramatiske kosmologi.

Forskjellen på rollelisten i et melodrama og et drama er ofte at personene i melodramaet fremstår som typer heller enn karakterer: En uskyldig pike som holder på å bli blind; en fallen kvinne, eller to; en muligvis uskyldig dømt straffange; en jålete fotograf; en velstående grosserer med stor appetitt på kvinner; hans rettskafne sønn. Her er et persongalleri som passer til et melodrama. Enkelte av rollefigurene minner utvilsomt om rollebesetningen i den sjangeren – og kan faktisk passe inn Balukhatyis melodramatiske univers; Vi ser helt klart at grosserer Werle og hans verden representerer en absolutt motpol til Ekdalsfamiliens beskjedne omgivelser. Her kjenner vi igjen Balukhtyis prinsipp om kontraster satt opp mot hverandre for å skape en slående effekt. Kontrasten mellom det stilfulle interiøret i grossererens salonger, og de bildene «festningen» eller «botsfengselset» maner frem eksposisjonsscenen (Ibsen,15), er i hvert fall et melodrama verdig. Når scenen så skifter fra den velutstyrte villaen til fotografens loftsleilighet, blir denne kontrasten ytterligere forsterket. Hos grosserer er det strålende belysning:” Indenfor sés en stor elegant stue, stærkt oplyst af lamper og armstager.”(Ibsen, 11) mens oppholdsrommet i Hjalmar Ekdals loftsleilighet beskrives slik:

Atelieret er tarveligt men hyggeligt indrettet og udstyret. Mellem dørene til højre, lidt fra væggen, står en sofa med et bord og nogle stole; på bordet en tændt lampe med skærm; i ovnskrogen en gammel lænestol. (Ibsen, 51)

Med denne skarpe kontrasten i miljøtegning, er det en tydelig polaritet som indikerer ulikheter ikke bare i sosial klasse, men også i skjebne, hvis vi skal holde oss til en melodramatisk diskurs.

I første akt presenterer Ibsen leseren for gamle Ekdal i grossererens overdådige omgivelser, som for riktig å tydeliggjøre det sosiale fallet. Den før så stilige løytnant og bjørnejeger Ekdal er nå redusert til en stusselig og litt loslitt figur som helst lusker ut bakveien og trøster seg med flaska. I Smiths bok gjengir han Frank Rahills oppramsing av det klassiske persongalleriet fra boka *The World of Melodrama*: «(it) employs a fixed complement of characters, the most important of which are a suffering heroine, a persecuting villain, and a benevolent comic.” (Smith, 1968, 5). Det går kanskje an å se på Ekdal som “the benevolent comic”, og jeg vil senere også peke på en side ved ham som styrker mistanken om at han kanskje har noen ikke så fjerne aner i melodramaet. Men langt mer sentral i første akt er selvfølgelig grossererens selv og den hjemvendte, eller rettere: hjemkalte, sønn.

3.2 Werle & søn

I melodramaet er skurken, “the villain” en helt sentral skikkelse. “In the clash between virtue and villainy, it is the latter that constitutes the active force and the motor of the plot,” hevder Brooks (Brooks, 34) og i *English Melodrama* fra 1965 slår Michal Booth også fast: “The moving force in the melodrama, however, is not the hero, as a rule a passive creature, but the villain”. Videre presiserer Booth:

The villain thinks, chooses, initiates action, alters plans, makes new ones; the hero is merely a punching- bag of the villain’s brain, the pawn on his chessboard. The villain is a remarkably purposeful man: revenge on the hero, the acquisition of his money and his property, and possession (sometimes the death) of the heroine are his objectives and with relentless single-mindedness he pursues them. (Booth, 18)

Slett ikke alle delene I denne karakteristikken passer helt til vår skurk, men jeg tar det likevel med, for det skal vise seg at enkeltdelene muligens har en viss relevans.

Etter hvert som Gregers avslører hvilken tvilsomme rolle hans far, grosserer, har spilt, fortøner denne seg mer og mer som en klassisk skurk, i hvert fall i sønnens bevissthet: Ikke nok med at han, ifølge Gregers, indirekte har forårsaket sin kones drikking og for tidlige død på grunn av alle sine kvinnehistorier (Ibsen 2009, 47), han har også manipulert og intrigert for å få Ekdal-familien av veien og installert langt borte, i sosial forstand, fra sin staselige grosserer-bolig. Det mer enn antydes av Gregers at faren også hadde sin del av skylden for den ulovlige hogsten med den påfølgende økonomiske katastrofen den gangen for 16-17 år siden. Han klarte riktignok å skyve all skyld over på Ekdal, for på Gregers' indirekte anklage svarer han bare kynisk: "Kan gerne være. Men kendsgerningen er nu den, at han blev dømt og jeg frifunden (37). "

Grosserer Werle har, i sønnens øyne, mange av de egenskaper en sann skurk skal ha; han er grådig og grisk og manipulerende, den som med uærlige midler utnytter andre og fører dem til deres ulykke. I sin svært interessante artikkel, "A Scandalous Similarity: The Wild Duck and the Romantic Child" vier Olivia Gunn Werle en del oppmerksomhet, men hun hevder at han er en *gudeliknende* karakter:

Although critics rarely focus on his character, he is highly significant: old Werle is the closest thing to a god-like figure in the play. He is the hunter who wing shoots the prized wild duck, and we are led to believe that he is responsible for implicating old Ekdal in a crime that old Werle himself committed. He is involved in nearly every aspect of the Ekdals' current living arrangement, including old Ekdal's work as a copier, Hjalmar's career in photography, and his marriage to Gina. He is possibly the biological father of Hjalmar's daughter, Hedvig – although this remains uncertain. Finally, as we see here, old Werle is the initial source of the abstract concept of shame-shot wild-duckness, a first reference to the symbolism that will continue to develop and multiply throughout the play. (Gunn 2013, 53)

Her tenker jeg at et melodramatisk skurke-begrep passer vel så godt fordi det enda bedre fanger opp det element av egoisme og manipulasjon som trolig kjennetegner en slik karakter som Werle.

Det som var karakteristisk for "skurken" i melodramaet, var først og fremst at han er en handlingens mann, en som setter ting i spill, og for det andre at han skaffer seg fordeler – ære og rikdom – på bekostning av andre mennesker og forårsaker sosiale og økonomiske fall, eller rett og slett får satt dem i fengsel. Hos Smith blir skurken beskrevet slik: «driven by ambition, avarice, anger, jealousy or lust [...] Such evil provides melodrama with its motor power» (Smith 20). Men et viktig prinsipp i melodramaet er imidlertid at karakterene er helskårne og tydelige, «monopathic», som Heilman kaller dem i *Tragedy and Melodrama* fra

1968. De skal være tydelige og nærmes endimensjonale typer; skurken er slem og bare det, helten eller heltinnen er tapper og god. Heilman er inne på noe av det samme:

In melodrama man is seen in his strength or in his weakness...he is victorious or he is defeated... man is guilty or innocent... man is bad- that is, a villain – or good, whether as victor over evil or as a victim who does not deserve his fate. (Heilman, 90)

Slik typetegning finner vi ikke hos Ibsen, snarere tvert imot. For til syvende og sist viser det seg at “skurken” Werle neppe bare er ond. På sine eldre dager har han funnet sammen med den modne og jordnære fru Sørby, og de er nå i ferd med å realisere «det sanne ekteskap». I et øyeblikks klarsynthet sier Hjalmar : “Jo, ser du, jeg synes, det er noget så oprørende at tænke sig til, at nu blir det jo ikke mig, men ham, som realiserer det sande ægteskab”, til Gregers’ forbauselse, og trolig forargelse (Ibsen, 177).

Ibsens karakterer er nettopp ikke karakterer i et melodrama, men komplekse og sammensatte personer. Men hvis ikke grossererens først var ikledd metaforisk skurkekappe, godt hjulpet av Gregers’ fremstilling av ham, ville antydningen om hans mulige omvendelse til et å bli et helt og moralsk menneske - og med et glimt av sårbarhet på grunn av sitt svekkede syn - ikke hatt på langt nær samme ironiske effekt - eller patos. Denne ironien blir treffende kommenter av Gunn:

Some of *The Wild Duck’s* deepest ironies, and certainly its dark and dense skepticism, emerge from the fact that this old capitalist has his fingers in every pie (and succeeds in creating together with Mrs Sørby a version of what Gregers hopes, but ultimately fails to enable the Ekdals to achieve: “et sandt ægteskab [a true marriage]”(Gunn, 53)

Werles utvikling, eller det lille vi får vite om den, er i så fall et godt eksempel på Ibsens effektive bruk av et melodramatisk ”skjema” som han så snur og bruker til helt andre formål.

Gregers selv fremstår ikke umiddelbart som noen skurk; tvert imot kan man få inntrykk at han vil alle vel. Han tar sterkt avstand fra det han oppfatter som farens kyniske spill med andre menneskers liv. Først det kryptiske “nu øjner jeg endelig én gang en opgave at leve for” som en slag avslutningsreplik i oppgjøret med faren på slutten av første akt (Ibsen,48), som han senere utdyper i deres neste møte. Han møter farens berettigede skepisis når han betror ham at hans prosjekt er å gjenreise ekdalfamiliens ære ved å “åbne Hjalmar Ekdals øjne” (Ibsen,141). Når man ser på konsekvensene av hans “ideale fordring” i den lille familiens liv, forårsaker han jo en total katastrofe. Om faren ikke er en helstøpt skurk, er Gregers sannelig ingen helstøpt helt, selv om han gjerne skulle vært det.

Det er to signaler om at Ibsen kanskje har villet plante mistanke om at Gregers likevel er i slekt med skurkefaget. Gina har en kommentar om Gregers utseende: ”Er Gregers lige

styg endnu?” spør hun når Hjalmar kommer hjem etter middagen. At ordet, som også kunne bety “slem” i dette tilfellet spiller på utseende, blir klart i Hjalmars svar: “Nå, han ser jo ikke videre godt ud” (Ibsen, 59). Hun gjentar sin uvilje mot Gregers i en replikk senere: “Uf, den vederstyggelige fyren, som skulde få sin passasje her i huset!” (Ibsen, 161). Men det er ingen andre som kommenterer Gregers’ utseende; ikke engang Hedvig. Moi er en av dem som i forbifarten nevner den negative omtalen av Gregers’ utseende. Jeg oppfatter det som hun mener at dette er en ironisk inversjon av hans sjelelige idealisme: “Gregers [er] en idealist som tror at det gode og det skønne springer ut av sannheten, men selv blir beskrevet som stygg (Moi 2006, 377).” I litteratur om melodrama påpekes det enkelte steder at skurken i stykket, den som representerte det onde, også hadde et “ondt” utseende. (Booth 1965,18; John 2009,3). Det er for så vidt en viss logikk at Gina, som svært ofte oppfatter ting helt bokstavelig også tenker slik her: En som ser “ond” ut, må nok også være det. Dette er også helt i tråd med melodramaets kosmologi og idealismens filosofi om foreningen av det gode og det skønne. (Moi, 113) I en slik verden er det naturlig at det “stygge” er ensbetydende med det “onde”. Her synes jeg Bentleys kommentar er interessant; han sier den onde (the villain) fra gammelt av stammet fra djevelen: “Historically the villains in our tradition stem from the archvillain Lucifer, (...) What matters is whether a given writer can actually endow his villain with some of the original energy. We must catch a glimpse of hell flame, a whiff of the sulphur” (Bentley, 201). Vel, om Gregers’ mislykkede fyring i ovnen med påfølgende røykutvikling og vannsøl, kan vekke slike assosiasjoner, er høyst tvilsomt, men det kan kanskje regnes som en av flere melodrama-rester Ibsen mer eller mindre bevisst har tatt i bruk. Denne episoden er for øvrig kommentert av flere, blant andre Asbjørn Aarseth (Aarseth 1999,141) og Francis Bull (Bull 1966, 23). Bull nevner det som en ironisk kommentar om hvor ubehjelpelig Gregers er, og hvor usannsynlig det er at denne mannen skal ha levd så mange år på Højdalsverket og fremdeles ikke har lært seg til å fyre i ovnen. Aarseths poeng er mer på det symbolske planet; Det som forårsaket røykutviklingen, var at spjeldet var lukket; også dette er en ironisering over at Gregers uttalte misjon er å bringe åpenhet. Moi på sin side, referer begge disse to foreleggene men legger til Hvis vi skal holde fast ved et slags underliggende melodrama-mønster for skikkelsene i *Vildanden*, er det kanskje mulig å se at «skurken» i stykket er både far og sønn Werle? Gregers’ oppfatning av faren som tradisjonell skurk, får delvis bekreftelse i leietjenernes kommentarer i første akt om at han var en “svær buk i sine dage (Ibsen,12),” og hans konkrete behandling av frøken Gina Hansen; “Han gav sig ikke, før han fik sin vilje”, som Gina lakonisk forklarer (Ibsen, 58). Alt dette vitner om

han har visst å bruke mennesker til sitt eget formål. Den økonomiske skandalen som han selv slapp så heldig ifra, men som førte til løytnant Ekdals fall, og hans families fornedrelse, har han nok et visst ansvar for. Gregers på sin side, ser seg selv som en slags helt som skal gjenreise Ekdalfamilien ved å åpne Hjalmars øyne, som han sier det. Han har ambisjoner om å se at hans ungdomsvenn skal realisere et "sant ekteskap". Gregers har tatt på seg kallet å redde familien Ekdal fra løgn og bedrag. At hans ungdomsvenn kanskje ikke tåler slik "sannhet" skjønner han ikke før det er for sent. Slik går det til at stykket på helt vesentlige måter blir et maktspill mellom far og sønn Werle, mens familien Ekdal fremdeles er uvitende brikker i deres spill.

Gregers blir av mange oppfattet som Ibsens endelige oppgjør med idealismen. Med sine fanatiske "ideale fordring" som han tvinger på sin gamle venn, forårsaker han ekteskapet ubotelig skade og fører indirekte til at Hedvig tar sitt liv. Her får han sitt pass påskrevet av Joan Templeton, og hun tar reling med seg i samme omgang.

The crusading Gregers' insistence on truth is shown to be as self-serving and foolish as the pack of lies the deluded Hjalmar lives by Relling.

Noen ganger må en slik kraftsalve være på sin plass. Så om han har aldri så gode hensikter, fører de likevel til den dype tragedie for hele Ekdal familien. En som imidlertid gir et overbevisende innspill om at Gregers slett ikke har bare gode hensikter, er Joan Carr, som i sin psykoanalytiske tilnærming mener at han ubevisst er drevet av et hevn-motiv. Jeg synes resonnementet har mye for seg, og siden *Vildanden* jo ikke er noe melodrama, kan det absolutt forsvares å granske personenes indre liv og psykologiske sammensetning. Carr påpeker, ganske riktig, at Gregers på et vis har stanset opp i sin psykologiske utvikling. Dette er et syn blant andre Bull har forfektet. (Bull 1966). En av grunnene til Gregers farshat, er at Werle, i sønnens øyne, førte til morens ulykke og for tidlige død. Gregers har stagnert mens han har levd isolert på Højdalsværket. Nå skal han gjøre opp for farens forbrytelser, men samtidig ønsker han også ubevisst også død over kvinnen og hennes barn - hun som kom i mellom og, i hans øyne, ødela foreldrenes ekteskap. Slik ser Carr Gregers' motiv for å foreslå at Hedvig skal ofre det kjæreste hun eier, som et underbevisst ønske om at hun skal dø. Carr forklarer det slik:

Most important, Gregers's moral judgement of the inoffensive Gina and even the innocent Hedvig is coloured by the morbid obsessions of his mother, who must have regarded Gina Hansen as a shameless seductress. But the situation of an

unmarried pregnant woman in the nineteenth century was painful enough for us not to blame Gina for the deception she used to escape shame and secure a home for her baby. To Gregers, however, Gina is a sinner, a fallen woman who must be exposed. When Gregers learns that Hjalmar is married to the same girl who was housemaid in the Werle home when his mother died, his language betrays his condemnation of Gina:

Gregers.. .. and now there he sits, so tremendously trusting and innocent, in the midst of deceit, living under the same roof with a woman like that and not knowing that what he calls his home is built on a lie. (Carr, 851)

Og i følgende utlegning fører Carr resonnementet til den skjebnesvangre slutt:

For Gregers's sense of guilt seems to result not simply from his cowardice before his father in the Edkal affair, a symptom rather than a cause of his psychic crippling, but from his childhood helplessness to champion his mother against her unfaithful husband. (851) For Gregers even to conceive of the sacrifice of the wild duck suggests as another wish that its human counterpart Hedvig be the actual victim (854)

Dog hører det med til Carrs forklaring at dette er ubevisst ønsker, for hun understreker:

Yet Gregers is genuinely shocked and grieved when the girl's body is discovered, so there is no question of his consciously and deliberately planting the idea of suicide in Hedvig's mind. (854)

Jeg synes denne forståelsen har mye for seg. Hvis man kan gå med på en slik tankegang, må poenget være at det ligger et sterkt hevnmotiv bak Gregers' intense vilje til å "redde" Ekdalfamilien - og hevn er en dyp og primitiv drivkraft ikke minst i melodramaets verden. Det passer i hvert fall godt inn i det mønsteret jeg har skissert over, nemlig at "skurken" i stykket – det som fører til ulykke og død, er både far og sønn Werle.

3.3 Hjalmar – en melodramatisk helt?

I *Vildanden* er Hjalmar den personen fremfor noen som påkaller tanker om melodrama. Ibsen har utstyrt ham med en lang rekke replikker som umiddelbart virker komiske, oppstyltet og selvhøytidelige som de er, fylt av patos og egenkjærlighet. Kontrasten mellom hans melodramatiske retorikk og de andre karakterenes enklere språk, særlig Ginas jordnære hverdagsspråk med alle hennes "feil", er påfallende. Men dette i seg selv er ikke nok til å konstituere noen klar kopling til melodramaet, skjønt Ibsen tydeligvis klar over risikoen for

Hjalmar skulle kunne oppfattes komisk, og som en «misfit» i stykkets ellers mer realistiske format. Han understreker i brevet til teatersjef Schrøder 14.november 1884:

Jeg har imidlertid tænkt mig at Hjalmar må spilles af Reimers. Denne rolle må endelig ikke gives med noget slags parodisk i udtrykket; ikke med spor af bevidsthed hos skuespilleren om at der i yttringerne ligger noget som helst af komisk anstrøg.(Ibsen 2009, Brev til Herman Schrøder 1884, 1114HSch)

Og han fortsetter i samme brev: ”Han har dette hjertevindende i røsten, det må frem for alt fastholdes. Hans følsomhed er ærlig, hans tungsind smukt i sin form; ikke fnug af affektation.” (ibid.) Ordet ”hjertevindende” er et ordrett sitat fra Rellings replikk der han konfronterer Gregers og gir tilkjenne sitt *eget* bilde av Hjalmar: «og da han nu havde dette letrørte gemyttet og dette hjertevindende i røsten, og da han forstod så pent at deklamere andres vers og andres tanker – ” (Ibsen, 201). Relling er en skarp observatør, og dette virker, også for moderne lesere, som en rimelig forklaring på noe av Hjalmar selvopptatthet. At Relling også skylder på «de to forskruede, hysteriske tante-frøkenene» (200) gir ytterligere forklaring Hjalmar teatralitet. Moi siterer fra det samme brevet til Schrøder og fremhever følgende fra Ibsen «Jeg vilde helst ganske være fri for Isachsen, fordi denne alltid går og gebærder sig som en underlig skuespiller og ikke som et almindeligt menneske; men han kunde dog måske få noget ud af Molviks få replikker” (ibid.) Her er det imidlertid ikke rollen som Hjalmar Ibsen snakker om, slik det kan se ut i Mois fremstilling, men Rellings rolle. Dette er litt interessant, for det understreker at heller også Relling må fritas for parodisk fremstilling. Molvik, derimot, har ingen tilsvarende klausul, så her ser det ut til at Ibsen tillater leseren å humre litt – det er til tider vanskelig la vær.

I et noe senere brev til Schrøder fremhever Ibsen nok en gang – nå i forbindelse med besetningen grosserer Werles rolle – at ”han blot tilholdes ikke at fremstille ham som påfaldende eller forunderlig” (Brev til Schrøder, 30 november 1884.) Denne understrekingen av å unngå komikk og parodi i så å si alle rollene er såpass insisterende, at jeg uvilkårlig spør hvorfor Ibsen må påpeke det. Hva står på spill, hva risikerer man dersom det blir komisk og parodierende? Da er det to ting som skjer. For det første vil latteren ufarliggjøre det smertefulle og til syvende og sist tragikomiske ved Hjalmar og hans forfeilede livsprosjekt. For det andre vil stykket da forminskes til å bli en parodi på et melodrama og slik risikere å miste mye av sin sprengkraft. Slik jeg leser *Vildanden*, er stykket, og da særlig rollen som Hjalmar, Ibsens kjærlige og kanskje litt nostalgiske attributt til denne svunne og nedvurderte sjangeren. Hans figur kan på denne måten gjerne oppfattes som en sjangermessig

metakommentar. Når Hjalmar ”tungsind [er] smukt” og han har dette ”hjertervindende i røsten”, fremstår han som et elskelig menneske, tross sine åpenbare feil. Slik blir han en langt mer interessant figur enn om vi bare skulle oppfatte ham som en parodisk skikkelse fra melodramaets glansperiode. Og det viser kanskje også noe av Ibsens storsinn at han ikke vil gjøre narr av ham.

Når Hjalmar fremstår som en melodramatisk skikkelse, er til stor grad en funksjon av at han selv også spiller helten i sitt eget melodrama. Brooks har en beskrivelse av den melodramatiske helten som synes nesten skreddersydd for Hjalmar:

He is the dramatist of his own existence. Overcoming the repressions of the ordinary , he lives beyond the quotidian. In all senses he lives beyond his means, in a constantly heightened drama.”(Brooks 114)

Brooks peker på heltens noe livsfjerne og selvopphøyde perspektiv på seg selv og omgivelsens; han egentlig er et godt hakk bedre enn alle andre og fortjener å bli behandlet deretter. Dette kommer klart til uttrykk i Hjalmar hjemmemiljø, der det er en selvsagt ting at han skal bli servert og få det beste. I Hjalmar drama er hans angivelige prosjekt å få endelig oppreisning for sin far, for seg selv og sin familie. Dette var jo nettopp heltens oppgave; å sørge for at de gode får oppreisning og de onde blir overvunnet og straffet. Da Gregers spør om hvilken ”livsoppgave” som er målet med å arbeide med den store ”opfindelsen”, som han riktignok ikke helt klarer å gjøre rede for, ” svarer han:

Hjalmar.

Glemmer du gubben med sølvhåret?

Gregers.

Din stakkers far; ja, men hvad kan du egentlig gjøre for ham?

Hjalmar.

Jeg kan opvække hans selvfølelse fra de døde, i det jeg hæver det ekdalske navn til ære og værdighed igen.

Gregers.

Det er altså din livsoppgave. (124)

Den store oppfinnelsen er altså bare underordnet en høyere ”livsoppgave”. Godt hjulpet av Relling, har han også fremtidsvisjoner knyttet til denne oppfinnelsen:

Relling.

Og vent så bare til den mærkelige opfindelsen kommer til verden, Hedvig!

Hjalmar. Ja da – da skal du se –! Hedvig, jeg har besluttet at sikre din fremtid. Du skal få det godt så lenge du lever. Jeg vil forlange noget for dig, – et eller andet. Det skal være den fattige oppfinders eneste løn. (137)

Denne drømmen blir selvfølgelig knust når gavebrevet fra grosserereren kommer på Hedvigs fødselsdag. Nå går det omsider opp for Hjalmar at han ikke har vært regissøren i sitt eget melodrama; bare en brikke i grosserer Werles spill.

Men nå når Werle er blitt eldre og synet er sviktende, er det tid for forandring. Gregers er hjemkalt fra sitt selvpålagte eksil ved Høydalsverket, mens det er der faren skal bosette seg med fru Sørby. Han vil fortsatt ha kontroll når han foreslår at far og sønn bokstavelig talt skal bytte plass, forretningsmessig og geografisk. Det er Gregers' hjemkomst som setter hele dramaet i gang. Gjennom Gregers' samtale med Hjalmar i første akt, blir det tydelig for ham hvilken rolle faren har spilt i den ekdalske familieulykke. Dette later ikke til å være i Hjalmars tanker. Slik sett har ikke Hjalmar noen klar motspiller eller skurk. I hans verdensbilde har katastrofen som skjedde den gangen i fortiden "Den store ruinerende ulykke med far" (Ibsen, 20) ingen logisk forklaring, for hva det var konkret som skjedde i denne "ulykken", nevner han ikke. Hvem eller hva som står bak sier han ingenting om, og at det skulle være Werle, virker det ikke som han har noen aning om. Han beretter sogar tilforlatelig om alt grosserereren har hjulpet ham med, ja, han ser på ham som en velgjører. "Han svigdet ikke sin gamle vens søn i trængselens dage. For han har hjertelag, ser du." sier han "bevæget" til en lyttende og forbauset Gregers (Ibsen, 25). Slik Hjalmar snakker om ulykken virker det nærmest som katastrofen er et slags skjebnens pek som på uforklarlig vis har hjemsøkt familien Siden han har tenkt å renvaske farens navn – og dermed sitt eget - later det til at han mener faren er urettmessig dømt. Da ville det, for en med litt mer virkelighetskontakt vært rimelig å spørre: hvem eller hva er det som virkelig hadde skylden for den ulovlige hogsten i skogene på Høydalsverket som faren ble dømt for og måtte sone "på fæstingen"? I Hjalmars hode er dette neppe noen problemstilling; i melodramaets verden inntreffer ulykker og katastrofer, helt uten forklaring. Hvordan og hvorfor noe skjer, blir tilskrevet til en kosmologi som ikke kjenner kausalitetens regler.

I det melodramatiske mønsteret jeg hittil har skissert, står Werle & Søn i skurkens posisjon. Og Hjalmar har utpekt seg selv som helt. Hvis vi lytter til hva Booth sier om en typisk melodramatisk helt, kan det for så vidt passe godt:

The hero is merely the punching- bag of the villain's brain, the pawn on his chessboard. [...] The hero is confused, muddled and extraordinarily gullible. Sometimes he plots counteractions but frequently this is ineffective and he has to be helped out by the comic man. (Booth 1965, 18)

Særlig dette med 'gullible' – godtroende- synes å passe bra på Hjalmar. Han har til å begynne med ingen klar motstander; det må være "skjæbnen" – for grosserer Werle kan det ikke være, han som aldri sviktet "sin gamle vens søn".

Jeg antydte tidligere at gamle løytnanten kunne passe til karakteristikken "the comic man", men det er vanskelig å se hvordan han skulle hjelpe Hjalmar. Det eneste kompaniskap de har, er felles eskapader inne på loftet. Da er det kanskje mer nærliggende å se på herrene nedenunder som hjelpere forkledd som klovnepar. Relling trår i hvert fall til med advarsler mot å innlate seg med Gregers. Han vet at Werle-familien er farlige mennesker som han vil beskytte Hjalmar, og kanskje særlig Hedvig, fra.. Dette blir svært tydelig i oppgjørets time, der Gregers skal sette igjennom "den ideale fordring" mens han tar med Hjalmar ut i vinterværet.

Gina.

Du skulde ikke gå ud med ham, Ekdal.

Relling.

Nej gør ikke det, du; bliv hvor du er.

Hjalmar. tar sin hat og yderfrakke

Hvad for noget! Når en ungdomsven føler det behov at åbne sig for mig i enrum –!

Relling.

Men, for fanden, – skønner du da ikke, at fyren er gal, forrykt, forstyrret!

Her blir det tydelig at Relling er fullt klar over hvilken farlige mann Gregers er, men at Hjalmar likevel velger å være godtroende og lytter til sin gamle venn, helt uvitende om hvilken ulykke dette skal føre til.

I det melodramatiske skjemaet som jeg skisserer, anser jeg Werle far og sønn som skurken . Hjalmar, som etter farens fall er fremste representant for Ekdal-familien, er den ulykken går ut over, og må rimeligvis anses som helten i dramaet – selv om han er svært lite heltmodig, naiv og godtroende som han er. Frem til Hedvigs fødselsdag er det liten kongruens mellom det melodramaet som utspiller seg i Hjalmar's hode, det faktiske dramaet han intetandende er del av. I den tidligere omtalen av skurkens karakter og fremgangsmåte, kom det fram at griskhet er en sentral egenskap. Booth nevner også at dette kan gå utover heltinnen, her gjerne er tenkt som heltens gemalinne eller datter. Poenget hans med at skurken noen ganger

begjærte heltinnen og kunne forårsake hennes død , “and possession (sometimes the death) of the heroine are his objectives”, setter Hedvigs selvmord i et nytt og grelt lys.

I dette mønsteret gir det kanskje også mening å si at grossererens ‘pre-facto’ har begjært og “bedekket” Gina, noe som selvfølgelig er en plett på Hjalmars ære. Etterpå er hun blitt er heltens hustru. Når Hjalmar får vite det, er hun i hans øyne ‘sekunda vare’. Men det som verre er; Hjalmar betviler nå at han er Hedvigs far. Hans selvmedlidende og hysteriske reaksjon fører til at han avviser henne, og det er denne hans hjerteløse avvisning som fører til hennes offerhandling og død.

En svært viktig del av Hjalmars personlighet og hans selvilde som helt, avslører seg i språket han fører. Noe av det første som slår en ved Hjalmar, er hans svulstige uttrykksmåter. I middagsselskapet hos grosserere Werle opplever Hjalmar fornedrelsen av å bli latterliggjort for sin mangel på kunnskap om vinkultur. I tillegg har han sett fornedrelsen av sin egen far – og også benektet ethvert kjennskap til ham. Når han så forlater selskapet, begrunner han det med en høystemt frase: “Når en mand har følt skæbnens knusende slag på sit hoved, ser du – ” (Ibsen, 34). Her ser vi også et akaraktersitsik trekk ved Hjalmar; han fullfører sjelden setningene sine, de ender i løse lufta. Ibsen følger opp med en rekke replikker lagt i Hjalmars munn, som underbygger det at han er en selvopphøyt og selvmedlidende frasemaker. “Hjalmars språk er hentet rett ut av 1800-rallets romantisk og melodramatiske prosa”, sier Toril Moi (Moi 2004, 366). Og hun fortsetter: “Det er vanskelig å forestille at seg skuespillere på 1800-tallet greide å uttale slike linjer uten å innta det som den gang ble ansett som passende melodramatiske positurer” (367). Hun påpeker også at Ibsens sidetekst inneholder instruksjoner “nøyaktig av den typen en kunne forvente fra en melodramatisk skuespiller” (367).

Og jeg, som jog hende fra mig som et dyr! Og så krøb hun forskræmt ind på loftet og døde i kærlighed for mig. (hulkende) Aldrig få gøre det godt igen! Aldrig få sige hende –! (knytter hænderne og skriger opad) Å, du der oppe –! – Hvis du er da! Hvi gjorde du mig dette! (Ibsen, 231)

Hulkingen, de knyttede hendene, og appellen til de høyere makter, er alle klassiske melodramatiske faktorer der følelsene skulle spilles ut. Brooks kommenterer denne spillestilen: “One is impressed by the extent to which gestures and stage business that would strike us as utterly hyperbolic were considered the height of the ‘natural’” (Brooks, 211). Dette er det

patosfylte klimaks i stykket som nok appellerte til kritikeren jeg nevnte innledningsvis: “(...)og bedst af alt Scenerne ved Hedvigs Lig”.

Hjalmars retoriske glede kommer særlig til uttrykk når han omtaler sin far. Denne blir stadig omtalt med ulike epiteter: “Ja, stakkers gamle far» (55) “at se sin gråhærdede far gå som et skumpelskud?” (96) og like etter “Stakkers gamle hvidhårede far. – Lid på din Hjalmar, du. – Han har brede skuldre, han; – kraftfulde skuldre i al fald. – Du skal nok en vakker dag vågne op og –” (97). og den før nevnte: “Glemmer du gubben med sølvhåret?” (124). Den flittige anvendelsen av epiteter var et karakteristisk trekk ved dialogen i melodrama. “The epithet, a shorthand characterization – a sign for character – testifies to a concern to be clear and unambiguous” skriver Brooks(37) . I Hjalmars munn lyder det mer som tomme floskler. Frasemakeriet understrekes ved det jeg nevnte, at han svært sjelden klarer å fullføre sine flotte formuleringer men lar dem renne ut i sanden.

3.4 Hedvig – barnekvinne

Jeg har hittil utpekt *Vildandens* to skurker og den selvutnevnte helt. Nå er det på tide å finne heltinnen, og det kan vel ikke være tvil om at Hedvig på en eller kanskje flere måter fyller denne rollen. I dette avsnittet skal jeg utforske ulike aspekter ved Hedvig-skikkelsen og knytte dem opp til forskjellige mønstre i et melodramatisk register. Mens jeg i avsnittet om Werle far og sønn hevdet at skurkerollen i stykket kan sies å bli ivaretatt av både far og sønn, ser det ut til å være en motsatt dynamikk i Hedvigs rolle; hos henne kan man se to klassiske melodrama-karakterer smeltet sammen til én; jeg snakker da om det uskyldige barnet og den unge heltinnen. I det klassiske melodramaet spiller barnet ofte en helt sentral rolle: “A child may be introduced as the bearer of the sing of innocence,” sier Brooks i sin gjennomgang av Pixerécourts melodramaer. Han påpeker videre at barn gjerne ble plassert “at the center stage as tests of other characters’ reactions to patent virtue. For children, as living representations of innocence and purity, serve as catalysts for virtuous or vicious actions” (Brooks 1997, 34). Det er ikke vanskelig å se at dette synet på barnet som privilegert bærer av etiske verdier er arvegods fra romantikken. En som er opptatt av nettopp dette slektskapet, er Olivia Gunn, tidligere nevnt i forbindelse med Grosserer Werles nærmest allmektige posisjon . Når Gunn her omtaler Hedvig som et barn av romantikken, kan det til en viss grad styrke min hypotese

om at hun (Hedvig) også har noen likhetstrekk med barnet i melodramaet, siden melodramaet jo er et ektefødt barn av romantikken.

I Booths bok, *English Melodrama*, grovsorterer forfatteren melodramasjangre i ulike hovedkategorier. Han har et eget kapittel om det han kaller *Domestic melodrama*, og en av undertypene der, omtaler han som “The village melodrama.” Den har følgende typiske kjennetegn:

In village melodrama the father-daughter relationship, and the family affairs generally, tend to be more significant and the suffering of the good old man (or woman) more intense than in other types. The father's curse, the father's grief, the father's forgiveness; the daughter's sin, the daughter's misery, the daughter's repentance – this pattern is repeated again and again. (Booth 1965, 126)

Noe i denne skildringen er lett gjenkjennelig; det gjelder først og fremst det sterke båndet mellom far og datter, som fører til stadige melodramatiske oppgjør, konflikter, adskillelser og tårevåte forsoningsscener. Hjalmar har trolig sett for seg noe slikt når han vil forlate hus og hjem i hui og hast. At han avviser Hedvig, er det jo ikke noen tvil om, men at Hedvigs dype fortvilelse skal få dødelige konsekvenser, hadde han neppe forutsett. I et *melodrama* ville far og datter blitt lykkelig forsonet, og hele historien ville endt med en bryllupsfest i landsbyen etter at datteren fikk gifte seg med sin utkårede likevel. I susjettet for landsby-melodramaet er det også klart at heltinnen er en ung kvinne og ikke et barn; foreldrene er “the good old man(- or woman)”. Når Hjalmar ansees å være 37 år gammel, slik Bull grundig gjør rede for i essayet sitt om Vildanden (Bull 1966), kan han neppe kalles en gammel mann.; i tillegg er det her snakk om “the daughter's sin” med alt det dette kan innebære av upassende oppførsel og erotiske forbindelser. Slik Ibsen tegner Hedvig, er hun på ingen måte noen ung kvinne i denne betydningen. Jeg vil likevel hevde at hun har lånt trekk fra begge disse melodramatiske typene; det uskyldige barnet som representerer renhet og klarsyn, og den unge piken som er på terskelen til et liv som hverdags-heltinne. Det er kanskje nettopp i denne kompleksiteten og ambivalensen i sammensmeltningen av to verdener som har gjort Hedvig til en av Ibsens udødelig skikkelse.

I sin redgjørelsen for tilblivelsen av stykket, er Aarseth interessert i å se hvor Ibsen har hentet modeller fra (Aarseth 2009,30). I forbindelse med Hedvig-skikkelsen nevner han noe som kan kaste lys over Hedvigs “tilblivelse”: I et brev fra Gossensass datert den 27. august, skriver Ibsen til sønnen Sigurd at arbeidet går fremover, og han virker svært fornøyd. Ibsen forteller også litt om de andre gjestene på Hotel Gröbner der han selv er innkvartert, og blant dem

er ”Den tyske billedhugger, professor Kopf fra Rom har med sig en 13-årig datter, som er den ypperligste model for Hedvig i mit stykke, jeg kan ønske mig; hun er smuk, har et alvorligt ansigt og væsen og er lidt gefræssig [glupsk]” (brev til Sigurd Ibsen, 27. august, 1884.) Men det karaktertrekket, at hun er glupsk, er imidlertid noe Ibsen valgte å føre over på Hjalmar, med stor effekt. Han ønsket kanskje å holde Hedvig mer “ren”? Det passer i hvert fall bedre til en ekte heltinne.

I stykket fyller Hedvig 14 år, modellen, billedhuggerens datter er 13, mens Gregers mistenker at Hjalmars og Ginas datter kanskje er eldre enn sine angivelige 14 år; dette går tydelig frem av han uhøflige utfritting av Gina (77). Jeg synes uansett at tvetydigheten ved Hedvigs alder er verdt å utforske for å forstå dynamikken i stykket og også for å knytte det opp til et melodramatisk register, om mulig : Hvordan manifesterer de ulike “alderne” seg i henne, og hvordan spilles ut mot omgivelsene? På enkelt områder fremstår Hedvig som et lite barn, sammenlignet med hva man vil forvente seg av en 14-åring. Hun opptrer første gang i begynnelsen av 2. akt hjemme i loftsleiligheten; fordypet i en bok holder hun seg for ørene for ikke å bli forstyrret. Dette viser oss et barn som har en indre verden, og som har evne og vilje til å holde fast ved den. Hun har måttet lære seg å sjalte ut slikt som trenger seg på utenfra. Gina avbryter henne, angivelig for at Hedvig skal spare øynene sine. I samtalen med moren, fremstår Hedvig som en flittig og god husmor in-spe når de går igjennom det beskjedne husholdningsregnskapet; Hedvig har full oversikt over hva ting koster og hvor mye de har brukt, og på hva. “Domestic virtue” var som tidligere nevnt en viktig egenskap ved en melodramatisk heltinne: hun skal være “excessively virtuous, naturally domestic” (Hyslop 1985, 69). Hyslop fremhever nettopp dette når hun her sammenfatter den store Pixerécourts holdninger :

Pixerécourt extols the moral purity and family loyalty of women both by demonstrating their admirable behaviour in adverse situations and by celebrating women’s domestic role in picturesque scenes of family happiness. (Hyslop, 67)

Det går kanskje an å si at denne scenen mellom mor og datter i loftsleiligheten er et slikt bilde av beskjeden “family happiness” ? Den viser oss i hvert fall en pur ung pike som er fullt ut i stand til å håndtere en husholdning. Hun har allerede lært seg å retusjere og bidrar slik også til familiens økonomi, viser det seg senere (Ibsen,108).

Fra denne rolige og reflekterte modusen, går Hedvig et øyeblikk senere over til å snakke om hvordan hun gleder seg til at faren skal komme hjem og ha noe godt til henne. Når han vel kommer, opptrer hun med barnlig iver når hun “klynker ”og “rusker i ham” og til slutt “hopper og klapper i hendene” og utbryter “Å mor, mor!” som for å få Ginas deltagelse i gleden og spenningen (67). Hun klarer ikke å holde følelsene inne, de bare *må* ut i gester og stemme. Når det blir klart at alt Hjalmar har med, er menyen, som hun skal få lov å lese, klarer hun heller ikke skjule skuffelsen:

Hedvig. svælger gråden

Tak.

Hun setter sig, men uden at læse; Gina gør tegn til hende; Hjalmar mærker det. (67)

Dette er ikke noe melodrama, men et fortettet lite familiedrama som forteller mye om hvordan disse tre menneskene forholder seg til hverandre i hverdagen; barnet som må legge bånd for seg og tilpasse seg farens nykker, moren som stadig må dekke over, og Hjalmar som bare ser seg selv og egne behov. Det at Hedvig er på gråten over at hun ikke får noe, forteller dessuten to ting: For det første viser det frem hennes barnlige troskyldighet at hun ikke klarer å skjule skuffelser, men for det andre sier det også noe om hvor lite vant hun er til å få noe i det hele tatt. Husholdningen er beskjeden, og Hjalmar bidrar ikke nevneverdig til å holde kostnadene nede –“gefässig” som han jo er – snarere tvert imot: Hans inntak av fødevarer, og da særlig det kostbare smøret (52), tærer på budsjettet, såpass at mor og datter sløyfer varm middag når han ikke er hjemme (53).

En som bringer diskusjonen om Hedvigs alder på banen, er Joan Templeton i kapitlet sitt om *Vildanden* i *Ibsen's Women* (2001). Hun nevner her at det ofte blir fremhevet at Hedvig virker for barnslig til å være fjorten år. Selv sier hun seg uenig i dette, og argumenterer overbevisende med å påpeke at Hedvig “has been encouraged to remain a litte girl. Hjalmar has even taken her out of school ” (Templeton 2001, 174). Templeton knytter altså Hedvigs barnslighet direkte opp mot forholdet til foreldrene, og da særlig Hjalmar. Som for å besegle diskusjonen om Hedvigs alder, bringer Hjalmar bursdagen hennes på banen:

Hjalmar. bevæget Barnet, ja! Barnet først og fremst. Hedvig, kom hid til mig. (stryker hende over håret) Hvad er det for en dag imorgen, du?

Hedvig. rusker i ham Å nej, du skal ikke sige noget, far! (136)

Det bør bemerkes at Hjalmar her har et publikum når han deklamerer 'beveget', "barnet ja!" Han trenger tilhørere for å være sikker på at han virkelig føler det han påstår å føle. Samtidig er dette trolig et innstudert spill, noe de har gjort mange ganger før, far og datter: en liten lek dem imellom, der han koketterer, og hun skal spille uskyldig og bedende. Slik høyner de dramatikken omkring et lite hverdagsrituale. Han spiller teater før han gir henne belønning – og hun må spille med. Hjalmar kan heller ikke skjule følelsene sine, men at hans "baring of the passions" er av en annen karakter, har jeg kommentert tidligere.

At Hedvigs alder er ubestemmelig, mener jeg er et viktig dramaturgisk poeng som har stor betydning for de dramatiske hendelsene som etter hvert utspiller seg. Igjen har Templeton en treffende observasjon i sin analyse: "Hedvig feels toward Hjalmar the mixture of physical and emotional longing characteristic of the pubescent girl whose father is the only man in her life" (Templeton 2001, 173). Slik spiller seksualiteten likevel en skjult, men ikke ubetydelig rolle i dette kammerspillet. Hadde Hedvig vært eldre, ville hun lettere ha gjennomskuet farens fraser og dermed trolig gjort seg mer uavhengig av hans luner. Hedvig er med andre ord verken helt barn eller voksen, men litt av begge deler, noe Relling gjør ettertrykkelig oppmerksom på når han registrerer at foreldrenes ekteskap er i krise: "Men Hedvig skal i fare varsomt med, sier jeg," og som en forklaring til en undrende Gregers, som ikke har særlig erfaring med barn, sier han "mut": "Hun er i stemmeskiftningen, far" (167). Med sine knappe fjorten år er hun i den "sårbare alderen", som Relling påpeker. Han har i hvert fall rett i at hun er i en slags overgangsalder når hun snart ter seg et uskyldig barn, snart som en kopi av sin praktiske mor, andre ganger som en klok og tenksom poet.

Relling sier direkte at man aldri kan vite hva slike unge mennesker kan finne på: "Men Hedvig er i en vanskelig alder. Hun kan finde på alt det, som galt er" (167). Dette kommer frem i forbindelse med Ginas bekymring: "Hun er begyndt at hussere så stygt med varmen ude i køkkenet. Det kalder hun at lege ildebrand." (167) Kan det tenkes at dette er en idé hun har plukket opp fra boken om London, "Harrysons (sic.) History of London", som hun har inne på loftet? (113) Det gir i hvert fall Relling en viss rett i at Hedvig har en hang til dramatik i sin lek, og slik er det også muligens et frampek om at hun ennå ikke helt forstår forskjell på lek og alvor. Men denne hennes ubestemmelige alder gjør det mulig å se henne både som melodramaets uskyldige barn og som dets unge heltinne. Barnet Hedvig er den lille piken som drømmer seg bort inne på mørkeloftet og som er sin fars lille pike. Den unge

heltinnen in spe er den fornuftige og ansvarsfulle Hedvig, hun som klarer usholdingsregnskapet og som alltid har et øye for foreldrenes behov og ønsker– som viser omsorg for de vingeskutte, både bestefar og anden på loftet.

På enkelte omtaler av de første forestillingene ser det ut til at enkelte kritikere har villet se henne i et visst melodramatisk lys. For eksempel skriver anmelderen i *Verdens Gang* en begeistret anmeldelse av forestillingen på Kristiania Teater, der Hedvigs rolle er fremført av en frøken Krohn:

Stor Interesse knyttede sig til Frøken Krohns Rolle. Den unge Kunstnerinde udførte den paa en Maade, som gjorde hende til Aftenens Helt. Der var en Finhed, Følelse og Skjønhed i hendes Fremstilling af den unge Pige, som gik lige til Hjertet. En meget væsentlig Del af Æren for, at Stykket gik, som det gik, tilkommer hende. Da Publikum til Slutning gjorde de mest energiske, men forgjæves Forsøg paa at faa en Fremkaldelse af de rollehavende istand, raabtes der ogsaa stærkest og mest vedholdende paa hendes Navn.(fra Christiania Theaters oppsetning av Vildanden anmeldt i *Verdens Gang* i Kristiania 13. januar 1885 (No. 5, 18. Aarg).

Hun utpekes her som ”aftenens helt” og var den av alle skuespillerne som ble ropt sterkest på, en tydelig indikasjon på at publikum anser Hedvig som hovedpersonen i stykket.

En av de helt sentrale funksjonene av melodramaet, var, som nevnt tidligere, å vekke følelser ved å vise følelser. Det å ha en ung pike som en sentral karakter i stykket, er garantert å vekke leserens – og tilskuerens – følelser. Hedvig har ennå ikke lært seg å skjule følelsene sine, om det er spontane gledesutbrudd eller den dypeste fortvilelse, det er Hedvig som formidler disse utilsørte følelsene; “bearing the passions”, kalte Balukhatyi det (Gerould 1978,155) og det er helt sentralt i hans hovedprinsipp om “emotional teleology” (155) . I det klassiske meloramaet skulle *alt* tjene denne hensikten. Hos Ibsen er det bare en liten rest igjen av slike ekte og sterke følelser, og den som formidler så sterke følelser at man kanskje kan bruke ordet lidenskap, er nettopp Hedvig. Hun har ennå ikke lært seg å forstille seg, om det er spontane gledesutbrudd eller den dypeste fortvilelse, det er Hedvig som formidler disse utilsørte følelsene.

Men Hedvig er dobbelt sårbar; for i tillegg til at hun er i en vanskelig alder mellom barn og ung kvinne, er hun også i ferd med å miste synet. Hjalmar forteller Gregers at Hedvig med tiden kommer til å bli helt blind, men bedyrer at de ikke har fortalt det til Hedvig selv. (75). Hun er imidlertid selv fullt klar over at synet hennes er svekket, for forelderene snakker ofte

om at hun må beskytte øynene sine, slik Gina gjorde da Hedvig leste, og slik Hjalmar gjør når han vil ha avlastning fra retoucheringen for å gå inn på loftet. Det hun også vet, er at hun ikke skal få gå på skolen lenger og at hun må være forsiktig på så mange vis. Som en følge at synshemningen er hun også nokså isolert i leiligheten og går lite ut. Når Gregers spør om hun ikke har lyst til å komme ut og se verden, svarer hun at hun aller helst vil bli hjemme og hjelpe far og mor – et tydelig tegn på hennes barnlighet og hvor bundet hun er til foreldrene. Aarseth har en treffende kommentar til Hedvigs tanker om en fremtid utenfor hjemmet og menasjeriet i leiligheten: “ she has no wish to get away and see the real world. Her answer confirms that she is bound to her own domestic captivity”, som villdanden på loftet. (Aarseth, 2005, 7) Hun skal hjelpe foreldrene, men hun vil ikke bare arbeide med fotografi:

Hedvig. Aller helst vilde jeg lære at gravere slike bilder, som de, der står i de engelske bøgerne.

Gregers. Hm; hvad siger Deres far til det?

Hedvig. Jeg tror ikke far liker det; for far er så underlig i sligt. Tænk, han snakker om, at jeg skal lære kurvpletning og stråpletning! Men det synes jeg da ikke kan være noget. (114)

For Gregers, som jo vet om henne synsskade, all den stund Hjalmar nettopp har fortalt hvilken store sorg det er for *ham*, må dette virke nesten tragisk; det gjør det i hvert fall for de som leser stykket eller opplever det på scenen.

Det å være skadd på en eller annen måte eller ha en lyte er et kjent grep dramatrikken, vi kan bare tenke på Tereseias og Oedipusi og King Lears blindhet. I melodramaet der det først og fremst stumhet, “muteness”, som er den vanligste lyten, hevder Brooks. I sin drøfting av stumhet/muteness, følger Brooks opp med en interessant observasjon:

One is tempted to speculate that the different types of drama have their corresponding sense deprivations: for tragedy, blindness, since tragedy is about insight and illumination; for comedy, deafness, since comedy is concerned with problems in communication, misunderstandings and their consequences; and melodrama, muteness, since melodrama is about expression. (Brooks, 57)

Hedvig er ellers talefør nok, og bare ett sted blir hun bokstavelig talt stum. Mois kommentarer til denne episoden er interessante og følger fint opp hennes hovedargument om at *Vildanden* i stor grad handler om språk:

Når Gregers forviller seg ut i eksplisitt skeptisisme, kan ikke Hedvig annet enn å stirre på ham. Hun er så forbløffet at hun ikke vet hva hun skal si. Gregers må virke nærmest gal på henne, men likevel merkelig forførerisk. Hvordan kan hun vite sikkert at et loft er et loft? (...) Hedvigs forbløffede

taushet er det eneste svaret som er mulig, om ikke hun også skulle finne på å kaste loss fra hverdagen.
(Moi 2006, 363)

Her er det naturligvis ikke snakk om at hun mister talens makt, i rent fysisk forstand, men mer i metafysisk betydning; for hvordan er det mulig å svare på noe slikt?

Hedvig er som regel langt fra taus, men hun er altså utstyrt med denne andre skaden eller lyten, som ifølge Brooks, er nær knyttet opp til tragedien. Når vi så legger til at Hjalmar i vesentlig grad er 'døv' fordi han er så selvopptatt at han ikke er i stand til å forstå menneskene rundt seg, får vi tragi-komedien, men blindhet og døvhet i samme familie. Det er en riktignok en sentral del av fabelen, at hun skal ha arvet øyelidelsen av sin biologiske far, men det gir dramaet stor patos at nettopp barnet skal lide en slik skjebne. For øvrig har syn og blindhet vært et mye diskutert tema i sekundærlitteraturen om *Vildanden*. Fra langt tilbake er dette et kjent grep, og blindhet ble ofte sett på som en slags skjebens ironi; en straff for tidligere hubris. Når protagonisten blir fysisk blind, blir han også klarsynt. En som tar opp dette temaet, er Otto Reinert i artikkelen "Sight Imagery in *The Wild Duck*" fra 1956, der han klart og tydelig tilbakeviser en slike fortolkning av Hedvigs blindhet. Når det gjelder Grosserer Werles blindhet, skriver Reinert: "For all the reasonableness of his adjustment to life it is difficult to consider Werle a representative of spiritual enlightenment", et synspunkt jeg fullt ut deler – selv om hans allianse med fru Sørby setter ham i et heldigere lys enn Gregers totale demonisering av ham. Men heller ikke Hedvigs blindhet har noe formildende over seg, mener Reinert: "her unwavering devotion to Hjalmar and worship of him, beautiful though her sentiments are, are hardly the attitudes of a clear-sighted girl. If anything, her physical blindness is simply a symbol of her blindness to her father's obvious moral shortcomings." Slik blir hennes blindhet slett ikke noe symbol på klarsynthet, bare en fysisk manifestasjon av en barnlig "blindhet" (Reinert 1956, 461). Dette er et syn helt i tråd med Templetons noe mer psykologiske forståelse av Hedvig, som en ung førpubertal pike.

Gunn har en interessant kommentar om Hedvigs blindhet, og med henvisning til Durbachs påstand om at Hedvig er en poet redegjør hun også for tittelen på sin egen artikkel:

The balance that she manages to achieve "between fact and fantasy, reality and metaphor," together with a finer perception of the events unfolding around her, is what leads Durbach to label Hedvig a poet: "Like the Romantic child of Wordsworth's 'Ode,' she is the true poet in the play, the 'Eye among the blind,/That, deaf and silent,

read'st the eternal deep'" (1982, p. 77). (Gunn 2013)

Ellers har Gunns artikkel først og fremst interesse som et faghistorisk oppgjør med ulike tolkningstradisjoner, og det gjelder primært ulike syn på hvordan man skal "forstå" slutten av stykket. Her er det særlig Brian Johnstons forståelse av Hedvigs tragiske død som blir avvist.

To recast Hedvig's suicide in a positive light does a kind of violence to *The Wild Duck*, because it puts faith in a concept – spiritual awakening – that the play critiques through irony or even mockery. (Gunn 2013, 69).

Her sikter hun naturligvis til Gregers' overspente visjoner om hvordan Hedvigs død skal føre til en vekkelse for Hjalmar. Og hun følger videre opp med å referere til Templetons avvisning av Johnston:

Whether the "terrible and pitiable" can amount to certainty of a "moral" order or not, Templeton's analysis of *The Wild Duck* relegates Brian Johnston's archetypal dimensions to the realm of sentimental rhetoric. (Ibid, 69)

Dette er usedvanlig klar tale som setter Johnston-tradisjonen ettertrykkelig på plass.

Hun sier seg følgelig også enig i Durbachs syn på saken: "Unlike Johnston, Durbach argues against redemptive readings of Hedvig's suicide, asserting that "the redemptive expectation aroused by the death of the child proves either a vain hope or a self-deceiving illusion" (Gunn 2013, 72). Det er interessant i mitt perspektiv at Gunn også trekker inn Asbjørn Aarseths kommentarer til stykket i "Ibsen and Darwin: A Reading of *The Wild Duck*" (Aarseth 2005). "As the only child among adults, she is usually seen as the sentimental centre of the play.(...)" slik også Brooks omtaler det uskyldige barnet i mer typiske melodramaer. I det melodramatiske skjemaet, var barnets rolle, ifølge Brooks, å fungere som "catalyst for virtuous or vicious actions" (Brooks, 34). Kan vi kanskje se Hedvigs rolle i et slikt perspektiv? Hvordan passer Hedvig inn i dette mønsteret? Først og fremst som et objekt for andre aktører i stykket. For Hjalmar, som nettopp har avvist henne, blir hun endelig fullt ut hans, i døden. Gunn bruker betegnelsen "wild card" om henne, hun er en som brukes etter andres behov og forgodtbefinnende:

her death makes her life valuable precisely to the extent that it would enable Hjalmar to speak his own love:

If Hjalmar was uncertain of his paternity before this event, he now takes on a new kind of ownership through responsibility, having driven Hedvig to despair by rejection[...]

Det er som om Gunn vil si at det *er* et element av forsoning mellom ektefellene nå når Hedvig er død, “for nu er vi da halvt om henne.” Men dette er på ingen måte noen apoteose av Hedvig, snarere en nøktern konstatering av at de deler sorgen over sitt fortapte barn. Gunns skarpsindige analyse av Hedvig som menneske og som symbol, og hennes faghistoriske vinkling tilfører viktige momenter i en stadig aktiv debatt om dette store dramaet. Som har vært påpekt tidligere, handler melodrama typisk om “virtue” som blir forfulgt, som blir avvist, og ikke gjenkjent, men som til slutt får sin oppreisning og belønning og blir gjenkjent. Brooks kaller det “the drama of recognition” (Brooks,27). I Hedvigs tilfelle kommer denne gjenkjennelsen for sent. Hedvigs første offer er lett; hun vil gi det generøse gavebrevet hun har fått av grossererens Werle – som hun er for ung til å forstå er hennes biologiske far - til Hjalmar, den faren hun elsker, men tror hun har mistet. Hennes siste offer, som Hjalmar avvisning har drevet henne til, er ugjenkallelig. Gregers har helt rett i at Hedvig aldri ville svikte sin far: “Aldrig i verden går Hedvig fra *dig*” (223). Men han har også uvitende regissert hennes død. Slik er Hedvig en slektning av og samtidig noe helt annet enn en heltinne i et melodrama; I melodramaet får heltinnen uvegerlig oppreisning og bli gjenkjent for sin heldåd, i livet. Hedvig måtte ofre livet for å bli “gjenkjent”, i døden.

3.5 Naturen på loftet og utenfor

Som jeg har pekt på tidligere er melodramaet et ektefødt barn av romantikken. Og romantikkens syn på naturen som besjelet, får sin egen utforming i melodramaet: naturen spiller en viktig og symbolsk rolle. Den kan til tider nesten oppfattes som en egen *dramatis personae* som på alle vis motarbeider og setter kjepper i hjulene for heltens fremdrift. Den er levende til stede i dramaet som motpart og motspiller i heltens og heltinnens bedrifter. Den er besjelet med sterke demoniske krefter som egger til mot og taper dåd, eller den truer med fordervelse, pinsel og tilintetgjørelse. Denne “naturen” ble realisert i teateret med spektakulære scenebilder. Som Smith formulerer det: “Landscape in melodrama is always designed to persecute the hero, and the physical dangers to which he is exposed are limited only by the ingenuity of the stage-painter and the carpenter (Smith 1973, 26).”

I Ibsens samtidsdramaer er naturen kun til sted som et slags ekko eller bakteppe for handlingen i nåtid, og scenebildet i disse stykkene er så godt som utelukkende tillagt det borgerlige hjem. Som Rees uttrykker det:

For most audiences, Ibsen's drama is synonymous with the stifling bourgeois parlor. Ibsen's overstuffed sitting rooms have become the epitome of fourth wall drama, and no matter how many companies produce modernist and avant-garde versions of his plays, it is probably these Victorian parlors most of us have in our mind's eye when we sit down to read or watch an Ibsen play. (Rees 2013,79)

Rees understreker her at leserens og publikums forventninger i stor grad styrer lesningen og forståelse av teksten – det i en slik grad at vi kanskje blir litt blinde for de elementene av natur som faktisk finnes der og hvilken rolle de har. *Fruen fra Havet*, som hun skriver om, utgjør i så måte et avvik, i og med at handlingen i stor grad utspiller seg utendørs og naturen så å si er en integrert del av handlingen. Etter hvert kommer det også flere dramaer fra Ibsens hånd der landskapet utgjør en sentral del av handlingen (82), men frem til 1888, utspiller handlingen seg alltid innendørs.

I dette avsnittet har ikke tenkt å ta for meg alle natur-symbolene i *Vildanden* eller gå inn på den lange diskusjonen om hva anden 'betyr', det har mange andre tatt opp (Durbach 1974, Gunn 2013) ei heller gjøre grundig rede for loftet som et play- within-the-play i Haakonsens ånd. Jeg vil nøye meg med et sitatet fra ham som viser tydelig hvordan dette elementet også har klart slektskap med melodramatiske understrømninger i Ibsens samtidsdramaer:

The real context for the play-within-the-play then is not the moral code of bourgeois drama, but the greater tragic stage where man has to measure up to his destiny and effectively play his part in a larger order of things.(Haakonsen 1971, 117)

Det er nettopp denne ideen om "a larger order of things" - en større og dypere mening, som er sentral i melodramaets kosmologi: Menneskene lever ikke i et åndelig vakuum, men i en verden og nature er besjelet med sterke og usynlige krefter, med tilskikkelser og mening.

Hensikten min her er først og fremst å vise at naturen både den "virkelige" inne på loftet, og forestillingene om den *virkelige* naturen. Dernest vil jeg peke på noen scenografiske paralleller med et kjent mønster fra melodramaets verden som kan kaste lys over samspillet mellom Hedvig og Gregers.

For å forstå naturens rolle i dramaet som helhet, må jeg først skissere hvilken avgjørenede rolle Højdalsværket, eller kanskje jeg skal si *idéen* om Højdalsværket, spiller og har spilt for

personene og hendelsene i nåtid. Dette diegetiske stedet blir først omtalt i samtale mellom Pettersen og leietjener Jensen i første akt:

Jensen. Aldrig vidste jeg før, at grosserer Werle hadde noen søn.

Pettersen. Jo da, han har en søn. Men han holder stødt og stadig til der oppe på Højdals-værket. Han har ikke vært i byen i alle de år jeg har tjent her i huset. (12)

Allerede her blir det lansert en “der oppe” og “her i byen ”- dikotomi, et klassisk mønster i melodramaets verden. Det knytter seg umiddelbart også en slags mystikk til stedet, siden denne hittil ukjente sønnen som har bodd der så lenge, plustelig nå er dukket opp. Stedet blir omtalt snart som Højdalsværket, andre ganger som Højdalsskogerne når Gergers snakker om fordums tider med gamle Ekdal, og, når Relling kommer til, som Højdalsgruberne (146). Dette er stedet den nå hjemvendte sønnen har vært i et ukjent antall år, men som han nå er hjemkalt fra, av sin far, grosserer. I rollelisten står grosserer Werle oppført som “værksejer”, og Ibsen har lagt til et “o.s.v” som for å understreke Werles mange geskjefter ; “the old capitalist has his fingers in every pie” som Gunn så treffende sier (Gunn 2013, 53) Dette illustrerer nok en gang et karakteristisk trekk ved hans melodramatiske skurkerolle. Forklaring på ordet “værksejer” står oppført med: “eier av verk, dvs. industrielt, maskinelt anlegg, eller anlegg til utvinning og behandling av råstoffer.” (Ibsen, 8k, 112) Grosserer, hans sønn og hele hans husholdning – indirekte nyter også Ekdals nyter godt av denne inntektskilden - har sitt utkomme fra dette verket, der inntektene forutsetter industriell virksomhet av ett eller annet slag; det skal etter hvert vise seg at det er gruvedrift knyttet til verket. Jeg tar dette med for å understreke at bakteppet for handlingen på Ekdals loft, er omdanning av natur til handelsvare som omsettes med økonomisk gevinst. Dette igjen signaliserer ikke bare en materiell, men også mentale overgang fra et tradisjonsbundet samfunn til moderniteten. På sin side vil dette kunne forklare noen av de ulike oppfatningene av “naturen” som karakterene gir til kjenne, og som etter hvert også kommer til uttrykk i deres oppfatning av loftet.

For Werle er naturen først og fremst råstoff som skal bearbeides. Han begir seg også ut på jakt og skyter fugl og annen småvilt, men det er nok bare en beskjeden form for friluftsliv for den ellers allestednærværende grosserer. Men han kan tydeligvis bomme, og da vanker det en skadeskutt vildand til Hjalmar Ekdals hus. At gamle Ekdal i sin tid har vært en stor bjørnejeger , viser at han trolig har hatt et nærmere og mer intenst samarbeid med naturen i og

rundt værket. Bjørnejakt krever sin mann. Om denne jakten har vært hatt noen funksjon, for eksempel å holde bjørnebestanden nede eller på andre måter vært nytte, forteller teksten intet, men det gir uansett gamle Ekdal enda mer patetisk fremtoning nå, når man ser ham for seg i hans fordums prakt, som løytnant og legendarisk bjørnejeger. Det er noe annet enn den lett alkoholiserende skapningen som går på kaninjakt på mørkeloftet.

Gregers på sin side, sier han har hatt det “dejligh ensomt ” (18) i tiden han har vært oppe på verket. Han gir ellers til kjenne et romantisk og idylliserende syn på naturen der oppe: “Denne svale strygende luftningen, dette fri livet i skog og på vidder, mellem dyr og fugl ” som han sier når han vil minne Ekdal på hvordan det var der oppe i gamle dager:

Gregers: Jeg vilde bare hilse Dem fra de gamle jagttomterne, løjtnant Ekdal.

Ekdal. For skogen, ser De, – skogen, skogen –! (drikker) Står skogen bra’ deroppe nu?
(79)

Det er altså en arkadisk natur Gregers skildrer, som står i sterk kontrast til Rellings forestilling. *Han* forbinder verket med noe mørkt og destruktivt som det kommer stank fra (138) og som nærmest har en demonisk karakter: “Det er da også en ulykke, at ikke det menneske gik til helvede ned i en af Højaldsgruberne, ” utbryter han (146). Vi ser her et eksempel på den klare polariteten som er så typisk for det melodramatiske register, nedfelt i oppfatningen av naturen. Gregers og Relling representerer hver sin motpol i et premoderne syn på naturkreftene; Gregers idylliserer og Relling demoniserer. For å komplettere bildet bør også Hjalmar's oppfatning av Højaldsverket nevnes: Han ser det, som alt annet, kun i relasjon til seg selv og sine egne interesser og sysler. Når han skal gjøre rede for “oppfindelsen” sin, skjønner han at Gregers ikke er riktig à jour med tidens teknologi, og sier da litt nedlatende: “Å nej, der oppe i skogtrakterne og ødemarkerne (123).” Det er vel slik et typisk bymenneske vil se på noe som ligger langt utenfor hans egen horisont.

Nå er naturen trukket inn i leiligheten. Mørkeloftet er et rom ladet med et rikt register av betydninger, og karakterenes bruk av og oppfatninger om dette rommet er av helt sentral betydning for hvordan vi skal forstå hele verket. Loftet er forskjellige ting for de forskjellige karakterene den er et friområde som illuderer naturen der ute. For Ekdal er loftet et slags leke-revir der han går på “jakt”. Da er det særlig de levende dyrene, kaniner og høns, som gir assosiasjoner til de store skogene der han før ferdedes. Det er ikke lett å si hvor bevisst den gamle løytnanten er på om dette er et spill, eller om han på et eller annet vis virkelig “tror” på

jakt-illusjonen. I første akt indikerer sidereplikkene hans om Pettersen “(mumler sagte) Torsk!” (13) at han kanskje er klar over at han spiller en slags rolle og opptrer mer ynkelig enn han kanskje er. Loftet., som tumleplass for den aldrende løytnanten og som gutterom og verksted for Hjalmar.

Men først og fremst er loftet hjem for trofeet, Vildanden, og Hedvigs hemmelige hage, der hun drømmer seg bort i en slags eventyrverden og blar i spennende bøker. Denne hage-metaforen vil jeg bruke til å knytte loftet opp til et kjent melodramatiske plot-elemt:

Remarkably prevalent is the setting of the enclosed garden, the space of innocence, surrounded by walls, very often presenting at stage rear a locked grille looking out on the surrounding countryside or onto the highroad leading from the city. Down this road into this space a villain, the troubler of innocence, will come to insinuate himself, either under the mask of friendship (or courtship) or simply as intruder. (Brooks, 29)

Sett i dette perspektivet, kan vi se loftet som en slags etterlikning av en slik hage, dette idylliske fristedet. Da er det klart at Gregers er den fremmede som kommer inn og forstyrrer idyllen og “the innocence.” Sett i dette melodramatiske lyset vil det nok eytterligere bekrefte at Gregers slektskap med “the villain” i melodramaets dramaturgi – da skjønner man at Hedvig er i fare. Gina er den eneste som intuitivt forstår at han representerer en trussel, denne “vederstygkelige ” mannen. Hun er også den som er minst interessert i hva som foregår på loftet, og synes loftet er mest til bry. Hun ser helts at døren er stengt: “ Men, snille Ekdal, nu blir her så isende koldt, du”(86), og “vildanden gøres der da krusifikser nok for.” (122). Templeton tilfører nok et interessant aspekt i sin forklaring på Ginass åpenbare uvilje mot loftet og det som foregår der; hun aksepterer ikke Hjalmar og Gregers nedvurdering av henne og hennes fortid: “Gina’s refusal of Gregers’ and Hjalmar’s ideology that her sexual innocence constitutes her worth is related to her disapproval of the attic (Templeton 2001, 172).” Med dette viser Templeton hvordan selve rommet, mørkeloftet også for Gina er besjelet med en negativ ånd. Hjalmar på sin side er opptatt av å vise frem sin kopi av Højdalsskogen, og det som betyr mest for ham, er at Gregers skal beundre verket. Hedvig selv steller for den skadeskutte vildanden, men lar seg snart forført av Gregers innsmigrende tale om “havsens bund» (115 passim). Det er noe suggererende over dette undersjøiske motivet i samtalen dem imellom, nesten som hun ikke kan motstå Gregers’ “underlige” tale. Samtidig gir hun til kjenne at også hun har tenkt på loftet som “havsens bund”, det stedet vildanden biter seg fast og legger seg for å dø.

Hedvig. Jo; men for mig høres det så underligt, når andre mennesker siger havsens bund.

Gregers. Hvorfor det da? Sig mig hvorfor.

Hedvig. Nej, jeg vil ikke; for det er noget så dumt.

Gregers. Å nej visst ikke. Sig mig nu, hvorfor De smilte.

Hedvig. Det er fordi, at altid, når jeg sådan med én gang – i en fart – kommer til at huske på det der inde, så synes jeg altid, at hele rummet og alt sammen heder «havsens bund». – Men det er jo så dumt.(116)

Denne utvekslingen viser tydelig det som Hedvig ikke vet, men som Gregers aner, og kanskje fortrenger; at de to på et vis er søsken. Templeton forklarer Hedvigs avvisning av Gregers' "symbolologizing" på en glimrende måte: "Hedvig is enough of her mother's daughter to resist Gregers' phrasemongering. She corrects his is clichéd poeticism (Templeton 2001, 177). " Men farens gjentatte avvisninger "make her clutch at Gregers' perverse solution; distracted in her grief and desparate, she fulfills her attic iconography, the frontpiece illustration of an old book she found there: 'Death with an hourglass and a girl' (178). Hedvig *tenkte* på loftet som "havsens bund", men det er først når Gregers uttaler ordene at de får en egen makt over henne. Slik går det an å si at Gregers brøt seg inn i hennes "hage" og forvandlet det fredelige fristedet for Hedvig og Vildanden til hennes gravplass, hennes "havsens bund" som hun aldri kommer til å komme opp fra.

Når så gamle Ekdal kommer til utbryter han "skogen hævner (...) skogen hævner. Men jeg er ikke ræd alligevel." Slik blir hans stemme en røst fra fortidens, fra den tid da naturen hadde makt og styrte våre liv, dette Aslaksen omtaler som "melodrama's search for something lost, inadmissible, repressed, ties it to an atavistic past." (Aslaksen 1997,39).

4 *Hedda Gabler*

4.1 Innledning

I *Hedda Gabler* er sporene fra et melodramatisk register av en noe annen karakter enn i *Vildanden*. Mens jeg der konsentrerte analysen om karakterene og deres interne relasjoner og slektskap med visse melodramatiske typer, vil jeg i *Hedda Gabler* peke på Ibsens allokering av plass, rom og sted, for dermed å skissere enkelte melodramatiske scenarier. Handlingen i stykket utspiller seg utelukkende og konsentrert i selskapsværelset i statsrådinne Falcks villa, som nå er blitt Hedda og Jørgen Tesmans bolig. Jeg nøler med å kalle det et hjem, for de har bare så vidt flyttet inn, og alt av inventar later til å være innkjøpt av assessor Brack mens ekteparet Tesman har vært på reise. De få gjenstandene Hedda har med seg fra før ekteskapet, minner lite om hjemlig hygge; portrettet av generalen og kassen med de to pistolene – dessuten et piano, som snarere enn å skape skjønnhet og harmoni, under Heddas hender understreker disharmoniske toner i det tesmanske hjem.

Det som utspiller seg i dette værelset er, med unntak av Heddas to pistolskudd, for det meste en slags høflig og kontrollert dialog – riktignok med alskens undertoner og overtoner, og med enkelte dramatiske innslag. Men utenfor denne villaen i “den vestlige del af byen” (Ibsen,10) finnes antydninger til flere dramatiske opptrinn, som, dersom de ble fremstilt på scenen, nok kunne fortjene betegnelsen melodramatisk. Det er med andre ord i referansen til andre steder, andre rom og andre miljøer at melodramatiske hendelser og opptrinn trer frem i teksten. Jeg vil påstå at Ibsen i rikt mon benytter seg av ulike klassiske melodramatiske plot-elementer, og at disse er med på å danne et brogete bakteppe for det som møter oss i handlingen på boksiden og på scenen. Disse er i høy grad også er med på å vekke følelsene ikke bare hos *dramatis personae*, men også for den som leser teksten. Men først vil jeg se på hendelser i fortiden og skissere noen melodramatiske temaer som kan være relevante å peke på.

4.2 Tantenenes kamp og Jørgens barndom

Før jeg går over til å presentere disse melodramatiske ”stedene”, vil jeg begynne med å skissere Jørgens familiehistorie, som i seg selv kan fortone seg som et slags melodrama i miniatyr. “Den foreldreløse gutten og tantene, eller en historie om uselvsk oppofrelse” kan vi kalle det melodrama-titler var ofte lange og sammensatte (Smith 1973,6). Jørgen har vokst opp hos sine tanter, frøknene Juliane og Rina Tesman. Rina har ligget syk i mange år og er nå døende; dette er kanskje selve legemliggjøringen av tantenes oppofrelse: hun ”har gitt sitt liv” for den unge nevøen. Når Jørgen endelig er kommet hjem fra bryllupsreisen, påkaller tante Julle forhistorien ved å omtale ham som “salig Jochums egen gutt” (Ibsen 2009, 19). Jørgen blir på den måten både minnet om sin barndom, og om sin avdøde far – en subtil måte å umyndiggjøre ham og å vekke en slags medfølelse for *gutten* Jørgen. Han er på sin side glad og rørt over gjensynet med tanten, som har vært “både i fars og mors sted”.(18) Frøken Tesman og Jørgen går med én gang over til å snakke om tante Rinas nåværende helsetilstand. Frøken Tesmans korte monolog sier det meste om hennes tålmodige oppofrelse:

Å nej, du, – der er nok ikke nogen bedring at vente for hende, stakker. Hun ligger sådan hen, som hun nu har ligget i alle de årene. Men vorherre lad mig bare få beholde hende en tid endnu! For ellers véd jeg ikke min arme råd med livet, Jørgen. Mest nu, sér du, da jeg ikke har dig at stelle for længer.
(Ibsen,18)

Dette er en slags statusrapport der frøken Tesman gjør klart hva hun har ofret, lett forkledd som en slags velsignelse over Herrens milde gaver. “The Tesman language is the natural expression of the Tesman view of life, a morality play in which the virtuous prosper and the wicked fail”, skriver Templeton (2001, 42). I likhet med meg ser hun også tesmantantene i et melodramatisk lys.

I melodrama møter vi ofte eksempler på nød, taperhet og oppofrelse som etter motgang til slutt blir rikt belønnet. Når Jørgens tante, frøken Juliane Tesman, er den første personen på scenen, har det nettopp den virkningen at et slikt familiemelodramaet settes i spill. I dialogen med Berte blir noe av den nære og ikke fullt så nære fortiden også rullet opp. Her tilkjennegir Juliane Tesman sin hengivenhet og sitt gode kristne sinnelag - noe som utvilsomt ville vekke sympati hos lesere på 1800-tallet. Frøken Tesman lever bare for andre, må vi tro, men nå er mye av selve livsinnholdet hennes tatt fra henne når Jørgen har giftet seg og flyttet inn i den standsmessige villaen med sin standsmessige hustru. At tante Julle likevel anser hans

ekteskap verdt prisen, fremgår i neste replikk der hun er over seg, over at det var Jørgen som “gik av med Hedda Gabler. Den deilige Hedda Gabler!” (19) De broderte tøflene tante Julle har med, er en ytterligere bekreftelse på tantenes oppofrelse, som han forklarer til Hedda: “Tænk, du, – de har tante Rina ligget og broderet for mig. Så syg, som hun var. Å, du kan ikke tro, hvor mange erindringer, der knytter sig til dem” (Ibsen,29).

Jørgen er tydelig klar over deres grenseløse oppofrelse, og er i ekteskapet med generalsdatteren intetanende med på å gjøre opp for den store takknemlighetsgjeld han har til sine oppdragere. Nå høster tantene fruktene: Jørgen har fått trofeet, den vakre Hedda Gabler. Han er også i ferd med å ta et viktig skritt videre på karrierestigen og har et professorat i sikte. Tante Julle mer enn antyder at hun ikke helt skjønner hvordan det er gått til og at han har tatt en yrkesvei som fører til sosial anerkjennelse, men det er kjærkommen og kanskje noe uventet. (siat?) Når han nå er kommet hjem fra sin lange studietur – som offisielt var en nesten seks måneders bryllupsreise, og universitetsstillingen ser ut til å stå klar for ham, er det bare én ting som gjenstår, nemlig at det skal komme barn i huset. At det nok kan komme til å ta tid, gjør det likevel ikke umulig eller usannsynlig, i tante Julles øyne.

I frøknene Tesmans melodrama, har vi da en foreldreløs gutt som de har tatt seg av i alle år. Deres bror er død for lenge siden, og Jørgens mor fortelles det intet om. Så tantene er hans nærmeste familie. Men nå er «salig Jochums gut» blitt voksen. Gjennom Jørgens ekteskap og hans sosiale posisjon, er målet nådd. All forsakelsen var verdt strevet. I denne sammenhengen er Tante Rinas død ingen stor ulykke, men later til å være en del av forsynet, skal vi tro tante Julle: «Å så dejligh, – så fredeligh løste det sig op for hende. Og så den usigeligh lykke, at hun fik sé Jørgen engang til. Og fik sige ham rigtig farvel.» sier hun til en uengasjert men høflig lyttende Hedda (170). Når nå tante Julle ikke lenger har noen å stille for, må hun straks finne andre å hjelpe. Hun må finne noe nytt å ofre livet sitt for. På Heddass forespørsel forsikrer hun at hun nok snart kommer til å finne noen som trenger «røgt og pleie» (Ibsen,172). På denne måten forsikrer hun seg at oppofrelsen som har vært en så sentral del av livet, vil fortsette også etter søsterens død. Og Jørgens som er godt indoktrinert i dette oppofrelses-skjemaet, er en villig medhjelper når han tilbyr Thea Elvsted husly hos sin kjære tante.

Underveis er det adskillig i tante Julles kristenretorikk som påkaller en noe høystemt tone som er forenlig med offertemaet i et melodrama. Ved Jørgens hjemkomst betror hun seg til Berte: «Ak, herre min gud, –om salig Jochum kunde få skue op af sin grav og sé, hvad der

er ble't af hans lille gut!» (Ibsen, 14). Dette er en salig sammenblanding av gud og grav og et lite barn, som nok kan påkalle rørelse hos noen hver. Senere har hun en dulgt omtale av Jørgens argeste rival som en farlig fiende, en som kunne sette sperrer for deres felles lykke og fremtid:

Ja, – og de, som stod dig imod – og vilde stænge for dig, – de får såmæn ligge under. De er faldne, de, Jørgen! Han, som var dig den farligste, – han faldt nu værst, han. – Og nu ligger han der, som han har redet for sig, – stakkers forvildede menneske. (25)

At hun nok har mer rett enn hun vet, skal etter hvert bli klart, også for Jørgen. Men her beskriver hun Ejler Løvborg som om det ville være farlig å nevne hans navn - som «den farligste». Det er et element av overtro i denne fremstillingen, for det er som kjent bare én hvis navn man aldri skal nevne – og i melodramaet kan det være fiender bak hver sten.

Hele innledningsdialogen mellom frøken Tesman og Berte, denne «pige lidt til års, med et jævnt og noget landligt ydre» (Ibsen, 11) har en sentimental undertone, som også kan påkalle melodramaets til tider tårevåte toneleie. Den trofaste Berte er blitt ofret for at Jørgen skal ha det godt i sitt nye hjem, “Gud skal vide, det faldt mig tungere end tungt at gi’ slip på dig”, og straks etterpå, denne forklaringen:

Der er sandfærdelig ikke andet for. Jørgen må ha’ dig i huset hos sig, sér du. Han må det. Du har jo været vant til at stelle for ham lige siden han var en liden gut. (Ibsen, 12)

Men Berte er dypt ulykkelig over denne overflyttingen, hun som “i så mange herrens år har været i frøkenernes brød” (Ibsen, 12). Her blir både vårherre påkalt; det hellige brød er likeledes en religiøs metafor. Og frøken Tesmans velsignelse av Hedda noe senere i det hun tror at hun bærer Jørgens barn, lyder nesten sakral

Dejlig, – dejlig, – dejlig er Hedda. (går hen til hende, bøjer med begge hænder hendes hoved og kysser hende på håret) Gud velsigne og bevare Hedda Tesman. For Jørgens skyld.» (32)

Denne trefoldige gjentakelsen, den fysiske gesten, og rytmen i det påfølgene, skaper klare allusjoner til Sanctus-lovsangen (Matteus 21.9) og gir episoden et klart høystemt preg som ofte kjennetegner et melodramatiske register. Til denne episoden har Joan Templeton en treffende bemerkning: “as if her nephew’s wife had been made pregnant by the holy spirit.” (Templeton 2001, 214) Hverdagsspråket duger ikke i slik en stund. Selv Jørgen

merker tantens avvik fra alminnelig tale: «Synes du ikke tante Julle var underlig, du? Næsten høytidelig? Kan du begribe hvad der gik af hende? Hvad?» (Ibsen,33).

I dette avsnittet om Jørgens familiebakgrunn er det særlig to aspekter jeg ønsker å fremheve. For det første det melodramatiske i selve skjebnehistorien: En stakkars foreldreløs gutt blir tatt hånd om av to beskjedent bemidlede tanter, men alt går vel til slutt: Han oppnår lykke i livet gjennom statusekteskap og akademisk stilling. Og hans suksess utgjør de oppofrende tantenes belønning. De gode gjerninger blir belønnet med sosial status og en mulig familie lykke, dersom Hedda og Jørgen får barn.

Det andre aspektet handler om språket de bruker, og da særlig tante Julle, når hun snakker til Jørgen. Men denne retorikken blir svært godt illustrert allerede i åpningsekvensens dialog mellom frøken Tesman og Berte. Den er tydelig preget av kristenretoriske uttrykk som gjerne hørte med i det melodramatiske register. Man anvender seg av bilder og metaforer hører hjemme i prestens andakt og hever seg slik over hverdagens trivialiteter. Berte er ikke bare «pige»; hun har i så mange «herrens år» vært «i frøknenes brød», altså en integrert del av husholdningen og underlagt de fromme søstrenes beskyttelse. Jørgen er ikke bare Jørgen, han er ”salig Jochums søn” - med alt det innebærer av sorg, savn og sønnlige plikter. Ved å ”heve” språket på denne måten, får også hendelser og tildragelser et mer høytidelig innhold, og hverdagens hendelser blir slik belagt med en dypere betydning. Dagliglivets tilskikkelser kan alle tjene et høyere formål. Språket og retorikken understreker slik melodramaets «moralske teleologi», som Blukhatyi kalte det: Troen på at gode gjerninger vil bli belønnet, var en helt sentral komponent i det melodramatiske univers, en verden både frøknene Tesman og Berte hører hjemme i.

I samtalens gang kommer det frem at tantene har betalt av arven sin for å dekke kostnadene ved å innrede huset etter Heddass standard . Jørgen oppfatter dette som nok et eksempel på deres grenseløse oppofrelse. Frøken Tesman begrunner disponeringen slik:

Har jeg da nogen anden glæde i denne verden end at jævne vejen for dig, min kære gut? Du, som hverken har havt far eller mor at holde dig til. Og nu står vi ved målet, du! Det kunde sé sort ud imellemstunder. Men, gud ské lov, nu er du ovenpå, Jørgen! (Ibsen, 24)

Her er det nærliggende å se på tantenes ”gave” som en kløktig fremtidsinvestering. Ved Jørgens ekteskapsinngåelse er han kommet ”ovenpå” – hun kunne for så vidt sagt «vi er kommet ovenpå» - for dette er noe tantene utvilsomt også kommer til å nyte godt av. Men ikke glem: ”Det kunde sé sort du imellemstunder” (ibid.). Det tesmanske familiemelodramaet ser

ut til å ha endt godt; alt tantene har ofret, skal de nå få tilbake; den ene i himmelen, den andre her på jord. Og Jørgen er dem evig takknemlig. Igjen har Templeton en treffende bemerkning: «The grotesque mortgage of two elderly sisters' only income, assures George's continuing grateful dependence» (Templeton, 123).

Det er ikke vanskelig å se for seg gripende avskjedsscener mellom de to gamle søstrene, med deres myndling til stede. Og trofaste Berte har trolig også en plass ved den sykes dødsleie, muligens også en prest for å gi den siste velsignelse; sorg, forsoning og tilgivelse. Her har tårene fritt spillerom. Dette er i melodramaets register. Og trofaste Berte spiller en stille men viktig rolle i dette dramaet: hun er den eneste i stykket som viser ekte følelser når hun i første akt beklager seg «grædefærdig»(Ibsen,12) over å ha blitt sendt bort fra sitt egentlige hjem, hos frøknene Tesman, der hun alltid har bodd. Nå kaller plikten henne til å tjene for «den unge fruen» (ibid) i statsrådinne Falcks villa. Også etter Rina Tesmans dødsfall er Berte tydelig preget av sorg, med forgråtte øyne og sørgeflor på drakten.(Ibsen, 169). Men i siste akt når hun bivåner Heddas døde legeme, står hun tørrøyd som et taust vitne, nærmest som en stedfortreder for andre tilskuere og kanskje som en representant for «de lavere klasser», de det klassiske melodramaet oftest var myntet på. «Berte kommer forstyrret fra høyre» skriver Ibsen om sjokket som oppstår rett etter skuddet er falt; intet ord om tårer her (Ibsen, 203) for dette er ikke Bertes drama.

4.3 Hedda – kropp og rom

In opposition to the bourgeois parlor, a synecdoche for the bourgeois home, Ibsen places alternate, offstage geographies.(...) In Hedda Gabler, it is Hedda's inner room, which the defiant protagonist makes into a place of outrageous defiance against the denizens of the larger parlor (...) (Templeton 2000, 601)

Hedda sjokkerte hel verden da hun gjorde sin entré i 1890. Krasse anmeldelser og skarp fordømmelse dominerte pressens reaksjoner. Alfred Sinding Larsens omtale i Morgenbladet er nærmest blitt legendarisk: “Alt i Alt kan Hedda Gabler neppe kaldes Andet end et uhyggeligt Fantasifoster, et af Digteren selv frembragt Uhyre i Kvindeskikkelse uden

tilsvarende Forbilledet i Virkelighedens Verden” (21. desember 1890) Gerhard Gran på sin side mente at Ibsen her hadde forsøkt seg på det umulig: Han hadde ”villet gi i et drama det som bare en roman virkelig kunde gi ” (Koht 1934, 263). Nær førti år senere svarer Koht på Grans dom: ” tvert imot, det blev teatret som formådde å bringe oss de sammensatte karkaterer levende nær” Koht 1934, 262) Den engelske ibsentilhengeren, Edmond Gosse, var mer positivt innstilt: “Hedda is one of the most singular beings whom Ibsen has created ” (Gosse 1891). Han påpeker imidlertid at dialogen og replikkvekslingen er svært knapp og krevende: “while the dialogue is more rapid and fluent, and less interrupted by long speeches than it has ever been before. In the whole of the new play there is not one speech which would require thirty seconds for its enunciation” (Gosse 1891). Men publikums dom var en annen, for etter hvert gjorde Hedda strålende suksess, særlig på Londons matiné-scener vakte hun furore. Det oppstod en veritabel Hedda-feber, og kvinner kledde seg i sort og satte fjær i hatten for å ligne sin tragiske heltinne. (Barstow, S. T. 2001)

Har Hedda noen formødre i melodramaets verden, eller representerer hun et så eklatant brudd på 1800-tallets uttalte kvinneidealer at hun forblir unntaket, en anomali? Jeg vil i det følgende, med referanse Gabriele Hyslops artikkel fra 1985: “Deviant and Dangerous Behavior: Women in Melodrama” antyde et mulig slektskap .Selvstendige kvinner som til tider oppførte seg som menn, var slett ikke var noe ukjent fenomen i melodramaets verden. Det er helt klart at kvinnerollene i det tradisjonelle melodramaet fra første del av 1800-tallet var strengt begrenset av datidens kvinneidealer. I artikkelen sin gjør Gabrielle Hyslop rede for kvinnelige heltinneskikkelser i Pixierécourts toneangivende melodramaer fra første del av det 19. århundret og forklarer at i hans verdisystem var kvinnen bærer av helt sentrale verdier knyttet til familien. Derfor spilte ofte kvinner hovedrollen i stykkene hans. Selv om han formmessig var en fornyer av teateret, var Pixierécourt i bunn og grunn svært konservativ. (Hyslop, 65; John 2009, 2) Hans prosjekt var først og fremst å oppdra massene og skape en ny samfunnsorden etter vakuumet som oppstod umiddelbart etter den franske revolusjon (Brooks1995, XVI). Sterkt influert av Jean-Jacques Rousseaus kvinneideal, var Pixierécourts kvinner dydige og fromme, knyttet til hjemmet, og de støttet alltid sine ektemenn: “a typical, normal melodrama heroine is excessively virtuous, naturally domestic and as physically weak as she is morally strong” (Hyslop, 69). Men det var også enkelte av disse kvinneskikkelsene som stod frem som særlig sterke og selvstendige: “These active heroines exhibit deviant and dangerous behaviour, in marked contrast to their weaker sisters who constitute the normal

melodrama heroine”. De er “heroines who subvert the norm”, hevder Hyslop(70). Og særlig interessant i denne sammenhengen er de kvinnene som kler seg som menn:

Among the heroines who do not conform to the usual submissive model, more than half wear men’s clothes at some time during the play. All melodrama character types resort to disguise in order to outwit their enemies, and heroines are no exception (Hyslop, 72)

Hyslop omtaler dem som «transvestite», og fremhever at disse kvinnene som kler seg menn, er noen av de mest interessante karakterene i Pixérécourts melodramaer: “their behaviour transcends that of the normal heroine in Pixérécourt’s plays because they combine this ‘feminine’ moral strength with an almost ‘masculine’ physical courage and strength.”(Hyslop 71). Årsaken til deres forkledning var alltid at de måtte kjempe mot en overmakt for å vinne rettferdig seier til slutt. Og uten unntak ville slike kvinner foreta sin forvandling for å redde, eller vinne oppreisning for familien, enten en far eller en ektemann (Hyslop,75). Slik ble den såkalte “deviant woman” likevel en kvinne som bekreftet regelen, snarere enn en som representerte noe radikalt brudd med normen om kvinnelig dyd og oppofrelse .

Men før Hyslop konstaterer at slike manne-kvinner uten unntak forvandles tilbake til sin egentlige ‘feminine’ rolle, stiller hun spørsmål ved årsaken til 1800-tallets åpenbare fascinasjon for slike “kvinne-som-mann”-figurer. Hun konstaterer kort og godt: “The first and most obvious explanation, of course, has to do with fashion and sex appeal” (Hyslop, 71). Med kvinner kledd som menn fikk man anledning til å se kroppsdelene som ellers var godt tildekt i mer tradisjonelle kvinnelige gevanter. Vi får riktignok aldri se Hedda i bukser – hun kvier seg til og med for at noen skal se bena hennes hvis hun stiger ut av en kupé, innrømmer hun for Brack. (Ibsen, 81) “Transvestite” er imidlertid ingen presis merkelapp man kan sette på Hedda; hun verken ter seg eller kler seg som en mann. Hennes noe androgyne vesen blir heller gradvis og subtilt bygd opp av Ibsen. Men publikum på 1800-tallet var altså slett ikke ukjent med det Hyslop omtaler som “transvestite” skikkelser, og det er mulig at slike forbilder fra den mer populære scenen, kan forklare noe av bakgrunnen for Heddas temmelig umiddelbare suksess blant kvinner, på matinescenen i London. Hun var trolig ikke noen helt ukjent figur, samtidig som hun sjokkerte, fascinerte hun også det kvinnelige borgerlige publikum. (Barstow 2001)

Tidlig i stykket blir Hedda presentert for leseren som en rytterske. I åpningssamtalen mellom frøken Tesman og hennes tidligere tjenestepike, betror Berte at hun er redd for at hun ikke

skal strekke til for sin nye frue, for hun er visst “svært fin på det” (Ibsen, 13). Den eldre kvinnen forklarer:

Det kan du vel tænke. General Gablers datter.
Slig, som hun var vant til at ha' det, mens generalen
leved. Kan du mindes, når hun red med sin
far ud over vejen? I den lange sorte klædeskjolen?
Og med fjær på hatten? (Ibsen, 13)

Ridesport blant kvinner var ikke helt uvanlig på denne tiden, og da særlig forbeholdt kvinner av overklassen. En kvinne til hest var trolig ikke noe sjokkerende syn, men ga det henne kanskje et visst androgynt preg – skjønt det neppe var blitt vanlig å sitte over skrevs på hesteryggen ennå. Frøken Tesmans beskrivelse av Hedda er poetisk og slående visuell: “ud over vejen” tegner en horisontal strekning, kontrastert med “den lange sorte klædeskjolen”. Sittende på hesteryggen maler Hedda en tydelig loddrett linje, og med en hatt med fjær, blir det en ytterligere aristokratisk reisning over “general Gablers datter”, som for å bekrefte hennes opphøyde status (Ibsen, 13). Her fremstår hun nærmest ikonisk som et sinnbilde på kvinnelig stolthet og selvstendighet – og trolig også en motsetning til ‘domestic virtue’.

Noe som ytterligere styrker det androgyne inntrykket er selvfølgelig de to pistolene, som hun vil trøste seg med når hun ikke kan få en ridehest eller nytt piano:

Hedda. går henover gulvet

Nå, – en ting har jeg da ialfald til at muntre mig med sålænge.

Tesman. glædestrålende

Å, gud ske lov og tak for det! Og hvad er så det for noget, Hedda? Hvad?

Hedda. ved døråbningen, sér på ham med dulgt hån

Mine pistoler, – Jørgen.

Tesman. i angst
Pistolerne!

Hedda. med kolde øjne

General Gablers pistoler. (Ibsen, 70)

Hansken er kastet, og det er ikke lenger tvil om hvilken maktkamp Hedda føler seg fanget inn i. I åpningen av annen akt umiddelbart etter, viser Hedda også at hun ikke er redd for å brukedem. Pistolene og portrettet av general Gabler tilsynelatende eneste arv etter faren, og

det er nok også han som har lært henne å håndtere våpnene så sikkert. Å skyte med pistoler var uten tvil en manns domene og de utgjør en slags videreutvikling av det 'transvestite' hennes karakter. De er både symboler på en slags maskulin makt, samtidig som de er konkrete redskaper hun bruker for å skaffe seg og opprettholde dominans. Når portrettet av den avdøde faren har fulgt henne inn i hennes nye hjem, er han altså fortsatt til stede, om ikke i person, så i hvert fall som en slags garantist for at disse sidene ved Heddas "maskuline" oppdragelse holdes i hevd; hun er fremdeles primært sin fars datter.

Det er med andre ord flere attributter ved Hedda som gjør henne tvetydig og fascinerende. Men om hun kanskje ved første øyekast kunne minne om en av de kvinnelige heltene i et melodrama, har hun ellers svært lite til felles med en slik karakter: Ikke er hun huslig, ikke ønsker hun barn, ikke støtter hun sin mann, ei heller har høy moral. Kort sagt kan det virke nokså søkt å sammenligne henne med en slik dydig og utpreget feminin skikkelse. Hun fremstår snarere som hennes rake motsetning. Jeg vil likevel peke på to korte episoder der Ibsen lar henne opptre med noe som ligner melodramatiske fakta.

I melodrama var kropp og stemme like viktige –hvis ikke viktigere enn – ordene som ble fremsagt. Pixérécourt skal ha uttalt at han skrev for mennesker som ikke kunne lese, og Brooks fremhever at melodramaet først og fremst er en ekspressiv sjanger. (Brooks, 47, 56) I *Hedda Gabler* er det særlig to scener som påkaller tanker om melodramaet, to nesten ordløse episoder der Hedda uttrykker seg hovedsaklig gjennom et gestisk språk: Den første av disse intreffer omtrent midt i første akt er frøken Tesman i ferd med ta farvel etter sin første morgenvisitt hos nevøen og hans hustru. Hun har da har lovet å se inn til det unge paret "hver evige dag." Jørgen følger sin tante ut for å ta farvel, under samtale om tøflene.

Samtidig hermed går Hedda om på gulvet, hæver armene, knytter hendene som i raseri. Slår så forhængene fra glasdøren, blir stående der og ser ud» (Ibsen 2009, 32)

Her har vi et øyeblikk av rent kroppsuttrykk. Ikke et ord blir sagt, men likevel er det tydelig hva som er intendert; "som i raseri " står det i sideteksten. I scenen umiddelbart før er Hedda blitt forsøkt innlemmet i den tesmanske familieidyll, der hun trolig er tilkjent rollen som "havende" og etter hvert ung mor, og tante Julle skal komme på daglige besøk i hjemmet. Kroppsspråket sier med all tydelighet hva Hedda føler. Hennes geberder er et uttrykk for en dyp konflikt mellom ytre forventninger og indre opprør. Atle Kittang siterer Adornos

oppfatning av Hedda som offer for andres falske godhet. Han “forstår Heddas onde handling som opprør mot den kompakte godheten tante Jule representerer, og som egentlig tilslører en grunnleggende umoralsk falskhhet. Hedda ‘forsynder seg tvert imot mot det beste hun får med å gjøre, fordi hun i det beste erkjenner det godes vanære’, skriver Adorno” (Kittang 2005,103). Dette er en besnærende analyse, og helt i tråd med min egen oppfatning av den kveldende tesmanske godhet. Men Hedda, som gang på gang fremstår som en som for enhver pris vil unngå skandale og upassende oppførsel, kan ikke åpent vise sitt sinne eller sin forakt for det tesmanske . Hun må få det ut på annet vis, og det passer godt at hun et øyeblikk er alene og slipper spørsmål. De andre verken ser eller hører hennes utbrudd – det skjer for ingens øyne.

Selv om scenen må forstås i sammenheng med hva som utpiller seg rett før, og hva som følger, vil jeg stanse opp et øyeblikk her og se på hva Hedda gjør. I Bentleys kapittel om melodrama i *The Life of the Drama* siterer Bentley følgende skildring av et klassisk følelsesutbrudd:

The hands are alternately clenched and opened, often with a twitching movement. The arms may be protruded as if to avert some dreadful danger, or may be thrown wildly over the head. (Bentley, 205)

Etter sitatet kommenter Bentley at man skulle tro at dette var gjengivelsen av melodramatisk opptreden/skuespill. Det viser seg imidlertid å være et utdrag fra Darwins bok om menneskers og dyrs følelseuttrykk fra 1872: *The expression of the Emotions in Man and Animal*. Dette er avslutningen av beskrivelsen av frykt/fear.(Darwin 1998, 292) Her er det påfallende likhetstrekk med Heddas gester; knyttingen av hendene, armene over hodet. Er det en grunnleggende motsetning mellom raseriet Ibsen formulerer i sideteksten, og uttrykket for frykt slik det ble registrert av Darwin? Jeg tror heller det er snakk om nært beslektede følelser, og at Ibsen, kanskje uten å være seg det bevisst, har ladet scenen med flere sterke følelser, både frykt og sinne på én gang ved å låne noe gestikk fra det melodramatiske register. Booth peker på noe av den samme konvensjonen:“ Much use was made of extended gestures above the shoulders and head, notably in innumerable appeals to heaven” (Booth,191). Med sitt sterke følelsesspråk virker scenen emblematiske for det grunnleggende dilemmaet Hedda står i; behovet for borgerlig posisjon og anseelse, og kampen for frihet fra all tvang.

I det følgende vil jeg ta for meg den scenen i Hedda Gabler som står for meg som den den kanskje mest melodramatiske av alle, på slutten av tredje akt: Hedda har nettopp gitt Ejlert en

av sine to pistoler som “en erindring”, og med en klar oppfordring til å bruke den: ”Han stikker den i brystlommen”, og samtalen fortsetter:

Løvborg. Farvel, Hedda Gabler

Han går ud gennem forstuedøren

(Hedda lytter en stund ved døren. Derpå går hun hen til skrivebordet og tager pakken med manuskriptet frem, kikker lidt ind i omslaget, drager nogle af bladene halvt ud og ser på dem. Så går hun med det hele hen og sætter sig i lænestolen ved ovnen. Pakken har hun på skødet. Lidt efter åbner hun ovnsdøren og derefter også pakken.)

Hedda.

(kaster et af hæfterne ind i ilden og hvisker hen for sig)

Nu brænder jeg dit barn, Thea! – Du med krushåret! (kaster et par hæfter til i ovnen.) Dit og Ejler Løvborgs barn. (kaster det øvrige ind.) Nu brænder, – nu brænder jeg barnet. (Ibsen, 167)

I Heddas korte og pregnante monolog vises Ibsens mesterskap nok en gang; Pausen i den siste setningen, “Nu brænder – nu brænder jeg barnet”, skaper et rom, en mulighet for et rikt spekter av følelser; Er hun forskrekket, overrumplet av seg selv, vemmes hun eller nyter hun prosessen?

Hvis man et øyeblikk frigjør seg fra tanken om at scenen er hentet fra et drama av samtidsdramatikeren Ibsen, vil de melodramatiske mønstrene kanskje tre klarere frem. Her tenker jeg at det er teatermannen og instruktøren Ibsen som tar grep. Scenen er kort, men uhyre effektfull. En nærlesing vil kunne avsløre noen av midlene som er brukt, og gjør det samtidig mulig å se slektskapet med mer et mer tradisjonelt melodramatisk register. Med bare noen få endringer, kan man faktisk se det hele for seg som en svart-hvitt scene fra stumfilmens dager, med tilhørende pianomusikk og innskutte tekstplakater.

Det første som slår meg, er det pantomimeaktige i åpningen av episoden: Ordløst står Hedda og “lytter en stund ved døren”. Dette forbereder leseren på at det som kommer, må skje i dypeste hemmelighet – det oppstår dermed et slags ‘forbund’ mellom lesere/sal og protagonisten. Når Hedda så går bort til skrivebordet, der hun tidligere også hadde hentet pistolen som hun utstyrte Ejler med, høyner det forventningen ytterligere. Hun “tager pakken

med manuskriptet ”. Denne pakken ligner svært på det Balukhatyi omtaler som “the thing ” - en gjenstand som har særlig symbolmettet betydning, som spiller en stor rolle i dramaet “løsning ” og bidrar til å kaste lys over personenes sanne karakter. Denne gjenstanden er symbolmettet på alle plan, også før denne scenen: På det realistiske plan er pakken for det første Ejlerts manuskript og slik et dokument av stor personlig og muligens også økonomisk og akademisk betydning for ham. Hedda, som påtok seg å ta vare på det for Tesman, har nettopp unnlatt å gi det tilbake til Ejlert, og dessuten hemmeligholdt at hun vet hvor dokumentet er, til tross for Ejlerts åpenbare fortvilelse over å ha mistet det. Under hele den foregående scenen ligger altså manuskriptet der i Heddass skrivebord som en glødende pakk.

Hedda begynner å “drager nogle af bladene halvt ud og ser på dem.” Handlingen erstatter ord og markerer en usikkerhet, en nøling ved Heddass intensjoner. Så setter hun seg i lenestolen, og legger manuskriptpakken på “skjødet”. Det slår meg at valg av dette ordet er signifikant her. Også på Ibsens tid har hadde ordet “skød” konnotasjoner av det vi i dag omtaler som “underliv”, altså den delen av kroppen som har med forplantning å gjøre. Jeg siterer her fra oppslag for ordet “skød” ODS, Ordbog over det danske sprog, betydning 2.2 : “spec. (især Skriftsprog eller litterært påvirket talesprog) m. h. t. en kvindes legeme (underliv); dels om underlivet med særlig forestilling om de indre organer, der staar i forplantningens tjeneste; liv (13.3); ”. Slik mener jeg det oppstår en metonymisk forbindelse mellom Heddass kropp, nærmere bestemt henne underliv, og ovnen, der hun sitter foroverbøyd i lenestolen over manuskriptet, ved den glovarme ovnen som har vært fyr opp i tidligere. En påfallende detalj er at hun, som ellers ikke nedverdiger seg til å gjøre praktiske oppgaver, selv har fyr opp i ovnen: “Ovnen skal jeg selv sørge for”, sier hun til Berte, som går ut for å lukke opp døren. Og mens hun er ute, kneler Hedda “på fodskammelen og legger flere vedstykker ind i ovnen” (Ibsen, 136) . Er dette kanskje en indikasjon på at påfølgende handling er mer planlagt enn man først får inntrykk av? Ovnen kan kanskje slik forstås som Heddass destruktive livmor. Hun kan ikke eller vil ikke selv bære frem et barn; da skal heller ikke Thea få det privilegiet, ikke en gang symbolsk. Idet hun åpner ovnsdøren og begynner å mate ilden der inne med et av heftene, kan hun ikke tie lenger. For at handlingen skal ha full effekt, må hun benevne den, gi den et navn, så å si. Hun må utsi ordene, “Nu brender jeg dit barn, Thea! Dit og Ejlert Løvborgs barn.”(Ibsen,167) Det er dette bruddet med realismens konvensjoner som umiddelbart påkaller assosiasjoner til andre sjangre og en annen kosmologi. Gjennom Heddass ord, foretar hun en magisk handling; manuskriptet blir så å si

transsubstansiert, omdannet til det et barn, og når hun brenner det helt, det er snakk om et “holocaust”. Hun besegler dette atavistiske ritualet med en ytterligere besvergelse: “Nu brænder, – nu brænder jeg barnet” (Ibsen, 167). Dette mener jeg er det privilegerte øyeblikket i stykket der det er full samstemmighet mellom Heddas indre og ytre verden. Og her fremstår hun som en monopatisk karakter, i Heilmans betydning; hun er helstøpt, lidenskapelig og hevngjerrig, og helt uten selvinnsikt eller refleksjon. Brooks kommentar synes relevant til denne scenen:

nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship. (Brooks 1995, 4)

Hedda “taler” sine følelser både gjennom kroppen og gjennom de hviskede ordene; hun utsier det unevnelige, og foretar en rå og brutal ødeleggelse av det symbolske barnet til mannen hun ikke kan få og ikke ville ha, og av dennes oppofrende kvinne.

4.4 Hos Frøken Diana

Den skandaløse scenen hos frøken Diana har alle ingredienser man kan ønske seg i et melodramatisk peripeti. Jeg vil vise at denne scenen representerer nettopp et eksempel på at Ibsen på den ene siden er avhengig av visse melodramatiske ‘topoi’ i sitt dramatiske univers, samtidig som han ved å fremstille scenen diegetisk maksimerer det dramatiske utbyttet.

Når Ibsen bruker Brack til å berette om episoden i suksessive brokker, kan han også iscenesette Hedda som tilhører. Brack turrer hennes nysgjerrighet og det gir ham en viss makt over henne. I denne samtalen mellom dem, får Hedda nok en gang høre om skandaløse opptrinn utenfor hennes strengt avgrensede sfære, og slik kan dette være et slags ekko fra de mer intime samtalene hun i sin tid hadde med Ejlert Løvborg, den gang generalen ennå levde. Nå er det Brack som inntar plass hos Hedda, ikke for å berette om egne eskapader, men for å vitne om Ejlerts eksesser. Mens Hedda i de fortrolige samtalene med Ejlert i stor grad hadde makten over *ham*, markerer denne samtalen med Brack et maktskifte; Hedda er en langt mer passiv tilhører nå, og når Brack til slutt avslører at han forstår hvor Ejlerts pistol kommer fra, stiller det Hedda sjakk-matt.

Den belevne aftenen hos frøken Diana spiller altså en avgjørende rolle for dramaets utvikling, og er slik sett en helt nødvendig del av fabelen. Det som interesserer meg, er at Ibsen helt og holdent avstår fra å vise scenen mimetisk, og heller lar den bli fremstilt gjennom beretningen av en av skuespillets *dramatis personae*. Hele oppbyggingen av Bracks gradvise avsløring av det inntrufne, viser til fulle Ibsens elegante bruk og omforming av et melodramatisk opptrinn, til en spennende og utstrakt fortelling, som fengsler leseren, og sjokkerer Hedda. Jeg vil i det følgende først påpeke de melodramatiske elementene i scenen, og forsøke å antyde hvilke tanker og assosiasjoner den aktiverer hos leseren, og eventuelt et publikum i teateret. Deretter vil jeg se nærmere på den diegetiske karakteren frøken Diana for å avsløre hvilken rolle denne “skyggefiguren” spiller i dramaets overordnede struktur.

Men først noen ord om beretteren, Brack. Det er klart at han ikke er noen uhildet forteller, og det meste av hva han forteller, har han dessuten bare annenhånds kjennskap til. “Hvoraf véd De nu alt dette?” spør Hedda. “Fra politiet selv” svarer assessroen, og hans etos er troverdighet er sikret. Jeg velger likevel først å se bort fra at Brack ikke nødvendigvis taler “sant” og kanskje har interesse av å fremstille det inntrufne på en bestemt måte - han viser selv at han kan pynte på historien hvis det trengs; når han først presenterer en versjon tilpasset hensynet til Thea. Siden forteller han den sanne versjonen, den “virkelige”, for Hedda – det er nok den siste som fester seg på netthinnen. Det som interesserer, er hvordan Ibsen, gjennom Bracks beretning aktiverer leserens innebygde medskapende evne og derved gir hendelsen farge og dybde. En korterversjon av Brack beretning er strengt tatt delt i to kapitler slik at det med avbrudd blir brettet ut fra midten av tredje akt fra : første del er avsløringen om at Ejlert havnet på galeien etter herreselskapet hos assessoren. Temmelig “beåndet» (Ibsen ,148) havnet i frøken Dianas “saloner”, i noe Brack omtaler som en soiré for “en utvalgt krets av veninder og beundrere”(Ibsen,148) Her skal det ha gått rolig for seg, inntil

Han beskyldte hende eller veninderne for at ha’ bestjålet ham. Han påstod, at hans tegnebog var ble’t borte. Og andre sager også. Kort sagt, han skal ha’ gjort et morderligt spektakel.(Ibsen, 150)

til hans legeme er brakt til hospitalet neste ettermiddag, etter det dødelige skuddet(Ibsen, 194).

Som diegetisk figur er frøken Diana gåtefull, men svært viktig for handlingens gang. Som lokus for Ejlerts selvdrap inntar ‘frøken Dianas boudoir’ en sentral plass i dramaets “geografi”. Men kvinnen selv, Diana, forblir en diegetisk skikkelse, en slags skyggefigur som bare kjennes på sin virkning på andre: I første akt når Thea godtroende betror seg til Hedda

om at “En kvindeskygge står imellem Ejler Løvborg og mig,” (Ibsen, 56) forteller hun også om en skyteepisode . Dette slår hun raskt fra seg da Hedda avviser det hele som usannsynlig, så Thea konkluderer: “ Nej. Og derfor så tror jeg det må være den rødhårede sangerinden, som han en tid –” (56) Dermed er frøken Diana som rødhåret sangerinne plassert i dramaets univers. I likhet med Hedda tidligere, kjenner Thea også til Ejlerts samkvem med Diana, men det passer Hedda fint at Thea ikke mistenker *Hedda selv* som rival om Løvborgs gunst. Scenen hos frøken Diana, slik den ifølge Brack har utspilt seg, ville uten tvil fremstått som svært melodramatisk: Her er det snakk om et sterkt følelsesladd oppgjør mellom en fortvilet og bakfull Ejler i håndgemeng med frøken Diana selv, og etterpå med politiet og som er tilkalt for rydde opp i “et morderlig spetakel” (Ibsen, 150). Pistolen han har fått av Hedda blir tatt i bruk, om enn ikke akkurat slik Brack først fremstiller det – og viktigst – slett ikke slik Hedda hadde forestilt seg det. Det som Hedda hadde planlagt som Ejlerts heroiske død, “i skønhed ” (Ibsen,165), har i virkeligheten utspilt seg i kurtisanens salonger. Den «befrielsen» hun ser for seg, snur seg til sin motsats; Ejler har ikke skutt seg i pannen, men er blitt truffet av et skudd i underlivet:

Hedda. ser op på ham med et udtryk af ækelhed

Det også! Å det latterlige og det lave, det lægger sig som en forbandelse over alt det, jeg bare rører ved. (Ibsen, 194)

Heddas lengsel etter skjønnhet er brutalt hånet; dette er en både en skuffelse og en ydmykelse. “Jeg vil for en eneste gang i mit liv ha’ magt over en menneskeskæbne,” betrodde hun Thea den aftenen de begge satt oppe og ventet på Ejler (Ibsen,126). Det ønsket er etter hvert oppfylt, men ikke slik hun hadde ønsket.

At det blir denne pistolen som den ene av to hun arvet av sin far, som skal gi Brack det overtaket han ønsker, og samtidig at Hedda bruker den andre til å ta sitt eget liv, er en dyp tragisk ironi i stykket.

[Ejler. Og generalen sad borte ved vinduet og læste aviserne, – med ryggen imod –

Ja, Hedda, – og når jeg så skrifted for Dem –! Fortalte Dem om mig selv, hvad ingen af de andre vidste dengang. Sad der og tilstod, at jeg havde været ude og raset hele dage og nætter. Raset døgn efter døgn. Å, Hedda, – hvad var det dog for en magt i Dem, som tvang mig til at bekende sligt noget?” (Ibsen, 109)]

Selve opptrinnet, dersom det ble vist mimetisk, ville vært høylytt og kaotisk, og slikt var slett ikke uvanlig på scenen i populære melodramaer på den engelske scenen. Opptrinn med mange mennesker og styr og ståk og slåsskamper var utvilsomt et viktig trekkplaster for å få fylt teatersalen. Ibsen trenger ikke ty til slike virkemidler.

Brack. Véd De, hvor han og et par af de andre tilbragte resten af natten, fru Hedda?

Hedda. Går det an at fortælle det, så gør så.

Brack. Bevar's, det kan godt fortælles. Jo, de indfandt sig i en særdeles animeret soirée (Ibsen,147)

Brack forteller at Løvborg hadde fått invitasjonen i forveien, men først takket nei, fordi han hadde “iført sig et nyt menneske.” (Ibsen, 148) Men etter det livlige herreselskapet hos Brack, hadde han ombestemt seg og dradd likevel.

Det som Hedda hadde planlagt som Ejlerts heroiske død, “i skønhed ” (Ibsen,165), har i virkeligheten utspilt seg i kurtisanens salonger. Den «befrielsen» hun ser for seg, snur seg til sin motsatt; Ejlert har ikke skutt seg i brystet, slik Brack først fremstiller det (Ibsen, 185) men er blitt truffet av et skudd i underlivet:

Hedda. ser op på ham med et udtryk af ækelhed

Det også! Å det latterlige og det lave, det lægger sig som en forbandelse over alt det, jeg bare rører ved.
(Ibsen, 194)

Heddas lengsel etter skjønnhet er brutalt hånet; dette er en både en skuffelse og en ydmykelse.

I et slags melodramatisk mønster kan man se Hedda, Thea og den rødhårede sangerinnen som representerer for tre svært forskjellige kvinneroller. Slik kan de oppfattes nærmest som arketypiske kvinneskikkelser og sider av det kvinnelige på 1800-tallet; frøken Diana er en kurtisane en som lever av sin seksualitet, skamløst. Hun utnytter det som er gitt henne. Det er kanskje derfor hun forblir en fullt ut diegetisk skikkelse som aldri viser seg eller kommer til orde selv. Hennes fysiske tilstedeværelse på scenen ville kanskje virket vulgær, og blikket mot nettopp ”melodrama”. Den sparsomme informasjonen vi har om henne, kommer alt fra menn som har hatt en, skal vi kalle det, forretningsmessig forbindelse med henne. Brack omtaler sammenkomsten hos frøken Diana med velvalgte eufemismer som en soirée. “For en udvalgt kreds af veninder og beundrere.” Disse samme herrene av borgerskapet som benytter Vi forstår tidlig at Eljert Løvborg i sin “velmagtsdage”, som Brack kaller det . (Ibsen, 149) har

frekventert hennes etablissement, hvis vi kan feste lit til hans rapporter. I første akt har Thea alt omtalt henne som en “kvindeskygge” som står mellom henne selv og Ejlert (Ibsen, 56). Som jeg allerede har påpekt, er Thea usikker på hvem dette kan være. Hun forteller om en episode der denne kvinnen fra fortiden hadde truet Ejlert med å skyte ham “da de skildtes”. I parentes bemerket er dette nok en scene som hadde hørt naturlig hjemme på scenen i et melodrama, men ved å legge den til fortiden, og fortalt av en intetanende tredjepart, utnytter Ibsen muligheten til å demonstrere Theas troskyldighet og Heddas utpekulerthet. Det blir klart for leseren – og for Hedda- at hun er ved å bli avslørt som kvinnen fra fortiden. “Å hvad! Slikt noget bruger man da ikke her” utbryter hun. “*kold og behersket*” er Ibsens instruksjon (Ibsen, 56).

Fru Elvsted Nej. Og derfor så tror jeg det må være den rødhårede sangerinden, som han en tid -

Hedda. Ja, det kan vel være.

Fru Elvsted. For jeg husker, det blev sagt om hende, at hun gik med ladte våben.

Hedda. Nå, – så er det naturligvis hende da. (Ibsen, 56)

Hedda er rask til å antyde at det var den rødhårede sangerinnen som er kvinnen fra fortiden, for på den måten selv gå under radaren. Koplingen til Heddas utspørring av Ejlert fra yngre dager, da de hadde et nært forhold mens generalen levde, blir nå etablert; Ejlert minnes at han satt der og

Fortalte Dem om mig selv, hvad ingen af de andre vidste dengang. Sad der og tilstod, at jeg havde været ude og raset hele dage og nætter. Raset døgn efter døgn. Å, Hedda, – hvad var det dog for en magt i Dem, som tvang mig til at bekende slikt noget? (Ibsen, 109)

Det er som om Hedda har levd og erfart gjennom den syndige kurtisanen og at hun i Ejlerts avslørende beretninger har fått innsyn i og inngående kjennskap til skandaløse episoder, som hun selv aldri ville tillatt seg. Østeruds beskrivelse av transaksjonen mellom den pur unge Hedd og den voksne Ejlert er treffende: “The scene evolves like a ‘rite of passage’, one in which the novice is verbally initiated into the sexual secrets of the adult world.” (Østerud 2002). Her får han frem noe av essensen i relasjonen mellom de to tidligere “kammeratene” (Ibsen, 108).

Det er betimelig å påpeke at Brack selv har god kjennskap til frøken Diana, og er godt informert om Ejlerts omgang med henne, noe som avslører at han også har pleiet nær kontakt med den samme damen over tid. For det første sier han at Ejlert har vært en av hennes

“varmeste beskyttere” - dette er trolig en vakker omskrivning for at han var fast kunde. For det andre viser måten han ordlegger seg i sin forklaring på hva som kan ha skjedd da Ejlert ble skutt, at han ikke bare kjenner til henne eller om henne, men at han nok også har pleiet omgang med henne. Det er ikke uten en viss nytelse Brack varsler Hedda om at hun selv vil bli implisert i vådeskuddet, siden det er en av hennes pistoler som er brukt:

Skandalen, ja, – som De har slig dødelig skræk for. De må naturligvis ind for retten. Både De og frøken Diana. Hun må jo forklare, hvorledes det hænger sammen. Om det er et vådeskud eller et drab. Har han villet trække pistolen op af lommen for at true hende? Og så er skuddet gåt af? Eller har hun revet ham pistolen ud af hånden, skudt ham, og stukket pistolen ned i lommen igen? Det kunde nok ligne hende. For hun er et håndfast pigebarn, den samme frøken Diana. (Ibsen,199)

Dette uttrykket “håndfast pigebarn” forteller med tydelig språk t hva slags kvinne frøken Diana er, og hvilken relasjon Brack og hans likesinnede kan har hatt til slike kvinner.

Thea Elvsted er sangerinnens rake motsetning, og vakte hos enkelte anmeldere også langt større sympati enn Hedda. Dagbladets anmelder skiver for eksempel om Heddas manglende evne til å redde Ejlert “ud af et vildt Liv over i et Arbejde”. Thea derimot “evner dette, fordi hun ejer den rene Sjæls Magt, den sædelige Skjønheds, — ikke den borgerlig korrekte, men den dybe menneskelige, der ofrer sit eget, for at gjøre et andet Menneske renere og stærkere (Dagbladets omtale fra 17.desember 1880). Det er klart at en slik kvinne passer bedre inn i 1800-tallets norm om kvinnelig dyd; en kvinne som ofrer alt for kjærligheten og som vil støtte den elskede gjennom tykt og tynt. I melodramatisk perspektiv kan Tha kanskje sees som en variant av en kjent skikkelse, nemlig “a woman with a past” – som var et elsket og yndet objekt på teaterscenen fra midten av 1800-tallet (Diamond 1990). Thea er en sammensmeltning av den fromme og dydige kvinnen, og kvinnen med en “fortid“, nå når hun har forlatt sin ektemann, fogden. Det er et snedig grep å gi oss en kvinne som på en og samme tid representerer den største synd, å bryte ekteskapet, og den største dyd, å ville ofre alt for sin kjærligheten. Når hun fremstår så uskyldig, er det ikke minst takket være Heddas omtale og forståelse av henne: “den søde lille tosse”. Ejlert Løvborg på sin side, både forguder og forakter henne: Om boken hun har inspirert ham til å skrive sier han: “Theas rene sjæl var i den bog” (Ibsen, 165). Hun har vært hans muse og hans sekretær. Når han nå har mistet manuskriptet til sitt verk, sier han til Hedda: “Barnet er kommet væk for mig. Rent væk. Pokker véd, hvad hænder det er faldet i. Hvem der har havt sine fingre i det.” (Ibsen, 165)

Han snakker om verket i rene kategorier som renhet og urenhhet: Barnet/verket er besudlet, ja kanskje skjendet, og det kan han ikke leve med.

5 Coda; et avsnitt om musikk

Helt fra melodramaets spede begynnelse, utgjorde musikk en vesentlig og integrert del av sjangeren. Det var ideen om at ord ikke strakk til for å formidle følelser, som satte Rousseau på ideen å ville bruke musikk til å uttrykke det ordløse. (Smith 1973) Musikken har rett og slett vært så viktig at den har gitt sjangeren navn, og dermed markert at dette er noe annet enn teater, og den inngår derfor som et sentralt element i den historiske definisjonen av sjangeren.

In its search for auditory reinforcement of its expressive themes, melodrama has recourse to musical “accompaniment,” especially for significant, intense, or pathetic moments. A similar “accompanying” role is played by “threatening” manifestations of nature (thunder, lightning) and by natural beauty (moonlight, sunbeams). (Gerould, 162)

Brooks legger også vekt på dette aspektet ved melodramaet og nevner det som ett av flere ekspressive element i sjangeren.

Not only is the very existence of melodrama as a distinct genre originally linked to its use of music, music is inherent to its representation, as to those of the cinema, its inheritor in this convention. (Brooks, 48)

Smith lister opp karakteristiske elementer i det victorianske melodramaet: «stock characters, absurd plot, episodic structure, perfunctory style, scenic marvels, musical background, comic relief and rigid poetic justice – all fall into its place.” (Smith, 17-18) Her ser vi at musikken er bare ett av flere elementer, og det blir også karakterisert som “bakgrunnsmusikk.” Dette avspeiler noe av utviklingen av sjangeren, fra musikkens udiskutable og sentrale plass i tidlig melodrama, til den blir mer som en stemningsskapende del av kulissene. “from the beginning music was, and has remained an essential part of the form, although in later years some of the most obvious effects might reduced to a whisper on the violins,” skriver Michael Booth i 1965.

I Frankrike anså man lenge musikken som like viktig som dramateksten: “The importance of music to the plays is suggested by the fact that the name of the composer is always given on the title page, and by the contemporary fame of such composers (and conductors) as Piccini and Quaisaien.” (Booth, 53) I England hadde man ikke en tilsvarende utgivelsespraksis, så her er musikkinnslagene å finne som håndskrevne merknader i selve manuskriptet, det man kalte “acting editions.” “In early melodrama musical effects are especially prominent.” (Brooks, 212)

Hos Ibsen finner vi bare spor av musikalske elementer. Verken i *Vildanden* eller i *Hedda Gabler* kan musikken sies å ha en sentral plass i stykkene; men den oppmerksomme leser vil nok merke at det er adskillige referanser som er med på å danne et interessant supplement i pregnante øyeblikk. Ved nærmere ettersyn kan det tenkes at den spiller en større rolle enn man først skulle anta. Musikken eller det musiske representeres på flere måter: Et musikkinstrument kan omtales i sideteksten, slik vi ser i sceneanvisningen til *Hedda Gabler*; musikkinstrumentet eller musikkværelset kan omtales av personen i stykket og slik danne et auditivt-diegetisk rom. Personene kan også snakke om musikk i sin alminnelighet, eller de kan kommentere musikk som faktisk blir “spilt”, slik Ibsen indikerer i sideteksten at det spilles, og til slutt, sideteksten fortelle at det spilles, men uten at musikken omtales av noen av personene.

Vildanden dukker det musikalske opp først som referanse til et musikkværelse. I sceneanvisningen til stykket er det ingen omtale av noe musikkværelse eller noe piano, så det er først med fru Sørbys replikk at musikk bringes på banen. “Pettersen, vil De la’ kaffeen servere inde i musiksalen.” sier hun i forbifarten. (Ibsen, 15) Fru Sørby opptrer som husets frue, og det tar ikke lang tid før det blir klart at hun de facto også *er* det. “Bravo! Så kanskje fru Sørby spiller os et stykke.” sier en av herrene straks etterpå (Ibsen,16). Ord knyttet til musikk gjentas to ganger til rett etterpå; slik er det grundig befestet i bevisstheten innen de konkrete tonene spilles. Når man så hører “fjernt pianofortespil fra musiksalen” under den vanskelige samtalen mellom far og sønn, vet vi at det er fru Sørby som spiller. Slik iscenesetter Ibsen ved å sette opp en mørk klang i forgrunnen som kontrast mot sterkt lys og spillende toner i bakgrunn for å oppnå maksimal effekt. Musikken danner bare en bakgrunn, og utgjør slik et kontetum-nivå i teksten som bokstavlig talt tonelegger den vanskelige konfrontasjonen.

I annen akt har vi også et lite musikalsk opptrekk, der Hjalmar spiller fløyte. Hedvig tilbyr seg å hente instrumentet, og man får inntrykk av at det slett ikke er uvanlig at han trakterer det. Det er kanskje noe han lærte seg i yngre dager, da han hadde en viss popularitet i selskapslivet og deklamerte dikt, slik Relling forteller om. (Ibsen, 201) ”*Hjalmar går frem og tilbake, setter sterkt i og spiller en bøhmisk folkedans, men i et langsomt elegisk tempo og med følsomt foredrag.*” står det i sideteksten. (Ibsen,72) Her er musikken brukt mest for å karakterisere Hjalmar. På scenen vil dette kunne virkeliggjøres med levende toner, mens

det på boksiden er en talende beskrivelse av hvordan han spiller. Her har musikken flere funksjoner: i teksten utgjør den en intertekstuell referanse som forutsetter at leseren forbinder noe med “en bøhmisk folkedans” og har en auditiv referanse til slik musikk. Ibsen krever også at vi forstår ironien i at Hjalmar spiller en dans, men i “et elegisk tempo”, her tydeligvis ment som en motsetning. Dermed blir dette, på boksiden, en karakteristikk av Hjalmar, for leseren kan ikke *høre* tonene med mindre det er en kjent og konkret melodi som man har på øret, så å si. Hvordan dette musikalske innslaget så vil realiseres i en konkret oppsetning, er et helt annet spørsmål.

Hjalmars publikum er Hedvig og Gina. Ingen kommentarer i sideteksten indikerer hvordan de opplever tonene. I beste fall er de glade, ja, kanskje rørt over å høre en vakker melodi og over at pater familias er i godt lune. Men av det man kan observere av familiesituasjonen, er denne midlertidige famileidyllen dyrkjøpt for kone og barn. Gina er en realist, og vant til å underordne seg og gjøre Hjalmar til lags. Og Hedvig betaler barnets pris for nok en gang å ha blidgjort sin far. Etter det som har skjedd umiddelbart før, kan det også virke som Hjalmar selv er en del av publikum og at han her spiller i sitt eget melodrama– som den lidende helten. I så fall går Hjalmar's fraserings av tonene inn som en del av Hjalmar's retorikk, som ble behandlet tidligere. Indirekte peker han på seg selv og sin egen ”følsomhet”. Her som mange andre steder, handler Hjalmar for effektens skyld, og blir trolig selv også revet med av sine egne toner. Hvordan kone og datter reagerer på den korte huskonserten, står det intet om i teksten. Noe som er verdt å merke seg her, er at disse tonene blir brått avbrutt: ”*Han begynner atter at spille; straks efter banker det på gangdøren*”. Brooks nevner at musikk spilt i melodrama, ofte gir et signal om hvem som gjør sin entré: ”Music in melodrama first of all marks entrances, announcing by its theme what character is coming onstage and what emotional tone he brings to the situation” (Brooks, 48). Om de konkrete tonene ikke nødvendigvis alluderer til personen Gregers, er det likevel et pregnant øyeblikk, ja, vi kan med en viss rett kalle det melodramatisk: Familien er endelig falt til ro etter en opprivende aften, Hedvig har lagt forholdene til rette og fløyttetonene fra folkemelodien understreker idyllen. Nøyaktig der er det Gregers bryter inn i familieharmonien.

Det er muligens også en annen referanse til musikk i *Vildanden*, men den er i så fall godt skjult. I den lange samtalen mellom Gregers og Hedvig, forklarer Hedvig hvordan skattene

på loftet er kommet dit: ”Å her har engang bodd en gammel sjøkaptejn, og han har ført dem hjem. De kaldte ham ’den flyvendes Hollænderen’. Og det er underligt; for det var ikke nogen Hollænder” (Ibsen, 113). Det er han som har lagt igjen mye av skrotet som fins der inne, og som Hedvig har slik glede av å studere. Toril Moi nevner myten om den flyvende hollender som et eksempel på en myte om kvinnelig oppofrelse (Moi, 31). Wagners opera av samme navn hadde sin uroppførelse i 1843, og det er ikke umulig at Ibsen kan ha hørt den, skjønt det er ingen kilder som kan bekrefte dette. Likevel er det først og fremst Wagners opera som har gjort *Der fliegende Holländer* så allment kjent. Om det kanskje ikke var så mange som hadde hørt musikken fra Wagners opera da *Vildanden* kom ut, er det likevel en interessant intertekstuell allusjon. Sagnet om den flyvende hollenderen beretter om den vakre norske piken Senta, som ofrer seg for bølgene og slik blir den gamle sjømannens frelse fra evig vandring på de sju hav. På loftet hos Ekdals har vi en annen pike som også ofrer livet.

I *Hedda Gabler* er det også hentydninger til musikk. At det fins et ”pianoforte” i Tesmans’ selskapsværelse, er som seg hør og bør; pianoet var et vanlig innslag i borgerlige hjem på den tiden, og det var forventet at unge damer skulle kunne traktere et instrument. I første akt ser vi at pianoet bare brukes som et møbel, ved at Berte stiller en bukett blomster der, som hun ellers ikke vet hvor hun skal plassere. Hedda er ikke riktig fornøyd med sitt ”gamle piano”, og noe senere når hun fjerner hun blomstene, oppdager hun at det er en bukett fra Thea Elvsted. I åpningen av andre akt, er pianoet forvist til bakrommet. Jeg har tidligere antydnet at instrumentet kan tenkes å være en arv fra moren. Det gir i så fall en viss patos til Heddas misnøye over det gamle pianoet; kan det være noe hun vil skjule, noe hun er redd for å vise frem?

Det er først i begynnelsen av fjerde akt det ”høres nogle akkorder fra pianoet” mens Hedda er en kort tur inne på bakrommet og før hun igjen gjør sin entré i det mørklagte selskapsværelset. Nok en gang føres tankene til melodramaets bruk av musikalsk signalement. Heddas akkorder er noe annet enn tradisjonelt pianospill, slik fru Sørby kan tenkes å spille. Så musikken, selv om den nesten ikke beskrives, og trolig bare varer noen få sekunder, gir likevel en klangfarge til karakteren: Hedda, rastløs og rådløs. Dette blir enda mer dramatisk fremstilt når hun en siste gang trekker inn i bakværelset: *”Pludselig høres hun at spille en vild dansemelodi inde på pianoet.”* - toner som nok hadde passet

bedre i frøken Dianas boudoar, slik Lyons så treffende påpeker (Lyons 1997,11). Med disse siste ville tonene tar Hedda farvel. Hun trekker forhenget til og bare sekunder etter, høres skuddet. "Further recourse to music is most evident at climactic moments," sier Brooks (48). Hvordan skal man forstå Heddas selvmord? Musikken gir en nøkkel, tror jeg, til å oppfatte hennes desperasjon, og hennes ville stolthet. En linje fra Toril Moi synes å passe ekstra godt her. "I Ibsens teater er det eneste alternativet til Kjærligheten en uutholdelig ensomhet som enten vil ødelegge oss eller drive oss til vanvidd og melodramatiske overdrivelser i våre fortvilte forsøk på å gjøre vår eksistens hørt." (Moi,31) Jo, pianotonen hennes *ble* hørt. Det er vanskelig å få øye på en myk eller sart side hos Hedda; hennes søken etter kjærlighet er godt skjult. Den er snarere omdannet til en lengsel etter skjønnhet og storhet. Og når hun ikke får svar, er det ingen annen utvei for Hedda.

6 Konklusjon

Jeg satte meg fore å studere *Vildanden* og *Hedda Gabler* i lys av melodramaet. Hensikten var å rette søkelyset mot aspekter av disse stykkene som ikke ligger opp i dagen, men som knytter dem tematisk eller formmessig til melodramaet. For å få instrumenter til å avdekke disse underliggende temaene og mønstrene har jeg brukt et bredt spekter av tekster, både litteraturhistoriske, rent analytiske tekster og teoretiske.

Til første kategori hører bakgrunnsstoffet om Ibsen og hans verk, for eksempel innledningene i de samlede verkene både fra hundreårsugaven og den nyere i *Henrik Ibsens Skrifter*. Til en viss grad vil jeg også si at Hyslop, Barstow og Juliet John har gitt meg nyttig historisk bakgrunnsmateriale om vilkårene for melodramet på Ibsens tid og tidligere. Samtidig vil jeg fremheve Storli Andersen og Gjervangs bidrag til å belyse Ibsens praktiske teatererfaring i Norge før han forlot det praktiske scenearbeidet og gikk over til utelukkende å skrive for scenen. Konklusjonen fra denne lesningen er for det første at Ibsen hadde en manglsungen teatererfaring som ga ham et bredt spekter av redskaper i verktøykassa. Vi vet at han satte opp i hvert fall ett, muligens flere melodrama i tiden i Bergen, og at repertoaret var svært variert og omfattet adskillige andre populære sjangre, så som vaudeviller og farser. Som jeg har belyst på annet vis, var melodramatradisjon så utbredt i Europa på denne tiden, at det nesten er umulig at han ikke kjente den godt, og visste å låne elementer fra den til sitt bruk. Med andre ord, det historiske og biografiske stoffet jeg har lest underbygger antakelsen om at Ibsen behersket et rikt repertoar av teatrale uttrykksmidler som han tok i bruk etter eget forgodtbefinnende.

Det tilfanget av Ibsens egne kommentarer og brev jeg har benyttet meg av, har gitt et viktig supplement til å forstå hvordan Ibsen arbeidet med tekstene og til en viss grad hvordan han så for seg at de kunne eller burde realiseres i en teateroppsetning. Særlig har hans kommentarer om rollebesteningen i *Vildanden* kastet et viktig lys over hans intensjoner. Kommentaren hans om at stykket ikke må bli komisk, er spesielt interessant. Og rent biografisk gir hans kommentarer om gleden ved prosessen og at han er blitt så glad i karakterene, farge til totalopplevelsen i lesningen av stykket. Det som har overrasket meg mest i dette arbeidet, er hvor mye melodramatisk stoff det egentlig er å finne, når man først leter. For det første mener jeg at ideen om skurken og heltene har kastet nytt lys over karakterene og konfliktlinjene. Jeg synes tanken om at både far og sønn Werle er spiller "skurken" i stykket,

gjør plottet klarere. Det får også enda tydeligere frem hva slags karakter Gregers egentlig er og hvilke destruktive krefter en slik velviljens og samvittighetsstyrt mann kan ha. I denne oppgaven har jeg ikke satt meg fore å drøfte de mer idehistoriske sidene; hensikten min har først og fremst vært å se på de to dramaenes strukturelle mønstre og å avdekke slektskap med melodramasjangeren. At det er et slektskap, mener jeg at jeg har funnet en rekke eksempler på, og de disse likhetspunktene er blitt tydeligere ved anvendelsen av et enkelt melodramatisk plot-mønster. Jeg har også vist hvordan Hjalmar spiller helt i sitt eget melodrama mens han egentlig er offer i et større plot.

Å se på Hedvig i lys av de to melodramatiske rolleskjemaene, ung heltinne og uskyldig barn, synes jeg også kaster nytt lys over henne og den kompleksiteten Ibsen har lagt i denne sentrale skikkelsen. Hun er både barn og ung heltinne in spe, og det gjør på set og vishennes død dobbelt meningsløs

Å se på *Hedda Gabler* i lys av melodramaet har avdekket andre sider ved Ibsens skapende evne og vilje; det kan nesten se ut som han har arbeidet bevisst for å gestalte en kvinneskikkelse så langt borte fra den melodramatiske heltinnen som over hodet mulig. Og i og med at hele handlingen utspiller seg i selskapsværelset hos Tesmans, har Ibsen gitt avkall på mange sceniske virkemidler også; det er nesten som om han har villet strippe vekk det “utvendige” til et absolutt minimum for å utforske hvilke muligheter og utfordringer det gir.

I stedet bygger han diegetiske rom utenfor scenen; for det første frøknenen Julie og Rina Tesmans husholdning, hjemmet der Jørgen Tesman har vokst opp, vel vaktet av disse to velmenende og lett religiøse kvinnene. Videre bygger Ibsen ut ungkarsgildet hos assessoren der Eljert blir skjenket. Og kanskje viktigst, som eksempel på melodramatisk susjett er konstruksjonen av den diegetiske skikkelsen frøken Diana og hennes boudoir som scenen for Ejlerts selvmord eller vådeskudd.

Med disse eksemplene synes jeg at påstanden min om at Ibsen mer eller mindre bevisst tar i bruk melodramatiske elementer har noe for seg. Det kan kanskje åpne for analyser av andre verk også.

Referanseliste

- Aarseth, Asbjørn. 1999. *Ibsens samtidsskuespill: En studie i glasskapets dramaturgi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aarseth, Asbjørn. 2005. «Ibsen and Darwin: A Reading of *The Wild Duck*» *Modern Drama* 48, no.1:1-10. University of Toronto Press.
- Aarseth, Asbjørn. 2009. "Innledning til *Vildanden*". *Henrik Ibsens Skrifter*. 8.K. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aslaksen, Kamilla. 1997. "Ibsen and Melodrama: Observations on an Uneasy Relationship". *Nordic Theatre Studies* 10: 36 –50.
- Barstow, S. T. 2001. "'Hedda Is All of Us': Late-Victorian Women at the Matinee". *Victorian Studies* 43, (3) : 387-41.
- Bentley, Eric. 1964. *The Life of the Drama*. New York: Atheneum.
- Booth, Michael R. 1965. *English Melodrama*. London: Herbert Jenkins.
- Brooks, Peter. 1995. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Bull, Francis. 1966. "Vildanden". *Vildanden og andre essays*. Oslo: Gyldendal.
- Christoffersen, Erik Exe. 2006. "Hvilken Ibsen?". *Peripeti: Tidsskrift for dramaturgiske studier* 5: 137-145.
- Diamond, Elin. 1990. "Realism and Hysteria – Toward a Feminist Mimesis". *Discourse*. 13, (1): 59 -92.
- Durbach, Errol. 1982. *Ibsen the Romantic; Analogues of Paradise in the Later Plays*. London: Macmillan.
- Gjervang, Ellen Karoline. "Ibsen Staging Ibsen: Henrik Ibsen's Culturally Embedded Staging Practice in Bergen". *Ibsen Studies* 11, (2): 117-144.
- Gunn, Olivia Noble. 2013. "A Scandalous Similarity? The Wild Duck and the Romantic Child". *Ibsen Studies*. 13, (1): 47-76.
- Heilman, Robert B. 1968. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle: University of Washington Press.
- Hyslop, Gabrielle. 1985. "Deviant and Dangerous Behaviour: Women in Melodrama". *Journal of Popular Culture*, 19, (3): 65-77.

- Hoeveler and Cordova. 2004. "Gothic Opera in Britain".
<http://www.erudit.org/revue/ron/2004/v/n34-35/009435ar.html?action=exporter> lest
 9.mai.2015.
- Haakonsen, Daniel. 1971. "'The play-within-the-play' in Ibsen's realistic drama".
*Contemporary approaches to Ibsen, proceedings of the Second International Ibsen
 Seminary*. Oslo:Univeristetsforlaget.
- Ibsen, Henrik. 2009. *Henrik Ibsens Skrifter. Vildanden. Hvide Heste. Fruen fra Havet*. Bind 8.
 Oslo: Universitetsforlaget.
- Ibsen, Henrik. 2009. *Henrik Ibsens Skrifter. Hedda Gabler. Bygmester Solness. Lille Eyolf*.
 Bind 9. Oslo: Universitetsforlaget.
- Issacharoff, Michael. 1981. "Space and Reference in Drama". *Poetics Today* 2 (3):
 211 – 224.
- John, Juliet. 2009. "Melodrama and Its Criticism: An Essay in Memory of Sally Ledger."
 19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century 8. Lastet ned 17.10,
 2014.www.19.bbk.ac.uk/index.php/19/issue/view/71
- Kittang, Atle. 2006. "Hedda, troll og tragisk skikkelse". *Peripeti:Tidsskrift for dramaturgiske
 studier*. 5:101 -112.
- Kittang, Atle. 2013. "Sannhet og løgn: Gadamer versus Ibsen". *Digtning og virkelighed.
 Studier i fiction: Skrift til Jørgen Dines Johansen*. Institut for Kulturvidenskaber.
 Syddansk Universitet. Lest 14.mai 2015
[http://static.sdu.dk/mediafiles/5/5/1/%7b5517C484-4EFE-47B4-82F8-
 94548033D333%7dOK%20-%20Dines%20-%20Atle%20Kittang.pdf](http://static.sdu.dk/mediafiles/5/5/1/%7b5517C484-4EFE-47B4-82F8-94548033D333%7dOK%20-%20Dines%20-%20Atle%20Kittang.pdf)
- Koht, Halfdan. 1934. "Innledning" i *Ibsens Hundreårsutgave*. Bind X; pp 261-290.
- Lyons, Chares R. 1997. "Word and Visual Image in Ibsen's *Hedda Gabler*: Framing the
 Tableau of Suicide." *Nordic Theatre Studies*. 10: 10-22
- Moi, Toril. 2006. *Ibsens modernisme*. Oslo: Pax.
- Reinert, Otto. 1956. "Sight Imagery in *The Wild Duck*". *The Journal of English and Germanic
 Philology*. 55.3: 457-462.
- Smith, James L. 1973. *Melodrama*. London: Methuen.
- Templeton, Joan. 2001. "The Deviant Woman as Hero: *Hedda Gable*". *Ibsen's women*.
 Cambridge: The Press Syndicate of The University of Cambridge.S

Templeton, Joan. 2007. "Advocacy and Ambivalence in Ibsen's Drama". *Ibsen Studies* 7, (1): 43-60.

Ystad, Vigdis. 2009. "Innledning og kommentarer". *Hedda Gabler. Bygmester Solnæss. Lille Eyolf. Henrik Ibsens Skrifter*. Bind 9k. Oslo: Universitetsforlaget

Ystad, Vigdis. 2001. "Sacrifice, Suicide and Tragedy in Ibsen's Drama". *Proceedings: IX International Ibsen Conference*. Bergen 5 – 10 June 2000. Ed. Pål Bergsby and Asbjørn Aarseth. Bergen: Alvheim og Eide.

Ystad, Vigdis. 2009. "Innledning til *Hedda Gabler*" *Henrik Ibsens Skrifter*. 9k. Oslo: Universitetsforlaget.

Østerud, Erik. 2002. "The Acteon Complex: Gaze, Body, and Rites of Passage in *Hedda Gabler*." *New Theatre Quarterly* 18, no.1: 25- 46

Digitale tekster:

Omtaler av Ibsens utgivelser og oppsetninger i hans samtid, er alle lest digitalt på Nasjonalbibliotekets Ibsen- side: <http://ibsen.nb.no/>

G.A.D. i *Bergens Tidende* fra 14. januar 1885 <http://ibsen.nb.no/id/28141.0>

Christiania Theaters oppsetning av *Vildanden* anmeldt i *Verdens Gang* i Kristiania 13. januar 1885 (No. 5, 18. Aarg). <http://ibsen.nb.no/id/11166782.0>

Edmund Gosses omtale av *Hedda*: <http://ibsen.nb.no/id/102023.0>

Ibsens brev til Sigurd Ibsen 27. august 1894 lest i digitalutgaven av HIS: http://ibsen.uio.no/BREV_1880-1889ht%7CB18840827SiI.xhtml

Ibsens brev til Schrøder, 30 november 1884, http://ibsen.uio.no/BREV_1880-1889ht%7CB18841130HSch.xhtml